Carl Justi

VOL 1

diego velázquez şi secolul său

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Carl Justi

diego velázquez şi secolul său

Vol. I

În românește de
RADU BERCEANU

Studiu introductiv de
ION FRUNZETTI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Scanned with OKEN Scanner

Notă

Traducerea lucrării lui Carl Justi a fost realizată pe baza ediției complete publicate în limba germană, în 1933, de Phaidon-Verlag A.G. Zürich. Muzeele și colecțiile care dețin operele comentate și reproduse în cuprinsul lucrării sînt indicate potrivit acestei ediții.
S-au păstrat în traducerea românească citatele și expresiile care apar în originalul german în limba spaniolă sau în alte limbi.

Pe copertă :
Olivares **(detaliu)**
Circa 1633
Madrid, Muzeul Prado

Scanned with OKEN Scanner

JUSTI ŞI „FORTUNA" LUI VELÁZQUEZ

Propunîndu-şi să publice cartea istoricului de artă german Carl Justi, apărută, într-o primă formă, la 1888, adică aproape acum un veac de fapt, Editura Meridiane s-a oprit, pentru a realiza traducerea ei românească, la ediţia a doua, revăzută şi mult amplificată de către autor, cea din 1903, aşa-zisa „ediţie definitivă", pe care a completat-o însă cu note, după moartea autorului, survenită în 1912, nepotul acestuia, Ludwig Justi, în 1921 şi 1933. Cele două ediţii postume sînt texte ce s-au propagat apoi în lume în toate traducerile, începînd cu cea spaniolă, ce i-a pus în circulaţie, în ţara marelui pictor, ideile principalului său monograf. Editura Meridiane procedează, într-un anume fel, foarte nimerit, căci „Velázquez"-ul lui Justi este demult o carte de referinţă pentru toţi studioşii domeniului, oricît unele din tezele acestui „amplu, luminos şi plin de dragoste studiu al lui Carl Justi", cum îl califica regretatul Juan Antonio Gaya Nuño — decan al criticii de artă iberice pînă mai an, cînd a decedat — şi-au mai modificat, la comentatorii mai moderni, temeiurile şi aspectul formulărilor, la acest autor uneori prea subiective.

Utilă şi generos-informativă, cu nota de preconcepere specifică celui ce judecă, iubindu-şi obiectul judecăţii sale estetice, cartea lui Justi merită să fie citită şi azi, sau poate cu atît mai mult azi, cînd

Scanned with OKEN Scanner

critica întemeiată pe gîndirea afectuos aplicată operelor de artă face din ce în ce mai adeseori loc unui tip mai curînd de încifrare, decît de descifrare, a lor, unui sistem de cernere, ademenitoare pentru scientişti, a calităţii, specifice domeniilor spiritului, prin ciururile ce le reduc la cantităţi, la raporturi matematice.

Pentru cititorul cărţii de artă, din ce în ce mai frecvent găsibil în România, Carl Justi e nevoie să fie prezentat succint, baremi ca într-o notă de dicţionar.

Născut la Marburg, în districtul Hesse, la 2 august 1832, Justi s-a înscris la facultatea de filosofie — care cuprindea şi o secţie de teologie, după formula universitară conservată de secole, cînd raporturile erau chiar inversate (philosophia, ancilla theologiae, *se zicea*), *după absolvirea căreia, în oraşul său de baştină, a urmat la Berlin cursurile de doctorat, lauriindu-se în anul 1859 cu teza ce trata „Elementele estetice în filosofia platoniciană"* (Die aesthetischen Elementen in der Platonischen Philosophie), *tipărită un an mai tîrziu, în 1860, pe banii săi, la Marburg. A profesat în universităţile din Marburg, Kiel şi Bonn, trecînd cu o mare elasticitate de la problemele filosofiei, ale teologiei, oficial nediscutabile, dar în care el şi-a permis raţionamente care-ar fi putut să-l ducă pînă la procese prin lipsa lor de conformism, la epistemologie, logică şi metafizică, pentru a se dedica în sfîrşit, pînă în ultimul an al vieţii, esteticii şi istoriei artelor plastice. A murit la 9 decembrie 1912, la Bonn, şi locuinţa sa este marcată acolo printr-o piatră memorială. Academician, membru ales al Academiilor din Berlin, München şi Bruxelles, s-a bucurat de un imens prestigiu european şi era socotit, în ţara sa, printre primii umanişti dedicaţi acestui subtil domeniu. Pentru cartea despre Velázquez, începută pe cînd avea 40 de ani, a făcut mai multe îndelungi călătorii în Spania între anii 1872 şi 1892, deci chiar şi după publicarea versiunii prime, din 1888, în vederea adîncirii unor capitole ale ei, mult amplificate şi substanţial amendate în ediţia din 1903. A legat prietenie cu mulţi eruditi*

Scanned with OKEN Scanner

spanioli, ca Pedro de Madrazo, Eduardo de Hinojosa şi don Manuel Gómez Moreno (senior), prietenii ce i-au fost de mare folos pentru adunarea documentării necesare studiilor sale: un Murillo, apărut în 1892 şi reeditat, cu adaosuri, în 1904, pe lîngă o admirabilă monografie (1886) a lui Johann Joachim Winckelmann, părintele neoclasicismului german şi fericitul descoperitor al oraşelor romane îngropate în primul veac al erei noastre sub lava Vezuviului, unde Winckelmann conduce primele lucrări de eliberare a ruinelor oraşelor Pompei, Herculanum şi a localităţii Stabiae, după ce studiase ruinele templelor dorice de la Paestum şi-şi organizase într-un chip inovator teoria asupra esteticii clasicismului elino-latin, pe baze noi, şi în sfîrşit, o carte despre Michelangelo Buonarroti, scoasă la 1900, afară de numeroasele sale studii publicate mai întîi prin periodice, apoi în volum, sub titlul general de Miscellanea.

Era caracterizat drept un profesor tipic, taciturn, preocupat veşnic doar de obiectul studiilor sale, greoi, dar plin de generozităţi neaşteptate faţă de studenţii şi colaboratorii săi apropiaţi, intuitiv în cel mai înalt grad şi foarte sensibil, ceea ce şi explică opţiunea sa la maturitate pentru artă şi artişti, în locul abstracţiunilor cu care s-a hrănit în tinereţe, ca student în filosofie. Cît despre simţul său înnăscut pentru înţelegerea artei, el l-a folosit sporindu-şi-l necontenit printr-un sistem de muncă de-a dreptul exemplar.

Lui Carl Justi, biograful şi monograful en titre al operei velazqueziene, i se datoreşte cea dintîi sistematizare a moştenirii estetice a acestui mare pictor spaniol: noi atribuţii, argumentate stilistic şi testimonial, prin documente; denunţarea falsurilor, păstrate pe nedrept prin colecţiile muzeelor sub numele meşterului neîntrecut, cînd factura lor intimă, bine studiată, odată interogată morfologic aşa cum se cuvine, putea elimina abuziva atribuire de paternitate; schimbările titlurilor întîmplătoare sub care figuraseră timp de secole unele opere, cu adevăratele lor titluri, în locul unora intrate în tradiţie fără de nici o îndreptăţire; o înseriere

Scanned with OKEN Scanner

cronologică plauzibilă a ciclurilor tematice şi a operelor ce le încarnează, ca şi o schiţare a evoluţiei stilistice, fireşti într-o carieră ca aceea a lui Velázquez, pîndită la tot pasul de primejdia facilităţii şi acutumanţelor, autopastişării aduse de succesele materiale, şi a plafonării, inevitabile atunci cînd lipseşte viaţa interioară care să genereze emularea propriului simţ autocritic, toate acestea sînt meritele marii cărţi, traduse abia azi la noi, dar pe trama căreia s-a scris toată bibliografia problemei, de aproape un secol încoace.

Pictura lui Velázquez este, din păcate, s-a spus, dintre acelea care s-au pretat cel mai mult la literaturizare, iar exegeţii ei au abuzat de o anecdotică lesne de popularizat, pentru toate fazele ei, începînd cu sobrele bodegónes din epoca sevillană, de tinereţe, şi sfîrşind cu capodoperele apogeului său de „prim valet de cameră al regelui" şi „cavaler al ordinului de Santiago", asimilat granzilor Spaniei. Dar „fortuna" lui Velázquez n-a fost una lineară.

Unele scrieri moderne se amuză să ne arate, şi este interesant de ştiut, cum era reprezentat Universul în imaginaţia oamenilor de altădată, şi cum a evoluat imaginea lui. Gluma lui Pirandello din „Răposatul Mattia Pasquale" (care sună, formulată, cam aşa: „Era mai bine cînd se-nvîrtea Soarele în jurul Pămîntului!...) se poate potrivi şi la „răsturnările copernicane" din alte domenii decît astronomia şi cosmologia.

Pentru iubitorul de artă în veacul al XX-lea, „veacul imaginii", format la şcoala unui atît de bogat şi de complex „muzeu imaginar" cum este cel pe care i l-au construit piesă cu piesă exegeţii — mai specializaţi în istoria artelor sau mai poeţi, ori mai amatori de vieţi romanţate, dar enorm de mulţi de un timp încoace —, pentru omul cu o bibliotecă personală cît de cît înfiripată, fie chiar şi la nivelul rudimentelor, este azi de neconceput o istorie artistică lipsită de cîteva nume, printre care cel al lui Velázquez este, de la sine înţeles, obligatoriu, şi nu ne vine să acceptăm că s-a putut să nu fi fost aşa dintru început. Adevărul este că lumea artei contemporane cu pictorul, în afara Spaniei, căci la el acasă

Scanned with OKEN Scanner

calitatea de primero aposentador del Rey (*premier valet de chambre du Roi, camerist al Regelui*)îi asigurase măcar faima factice a celui apreciat în sferele politice înalte, îl ignora total, sau, chiar dacă-i cunoştea numele, nu-l lega de vreo valoare vrednică de pus în rînd cu Rubens ori Van Dyck.

Nu este extraordinar să constatăm azi, cînd faima lui Velázquez a cucerit demult interesul tuturor conştiinţelor ce vibrează la mesajul artei, indiferent de nivel, că în secolul său şi chiar mai tîrziu, lumea artei europene l-a ignorat, în ceea ce are Velázquez mai esenţial şi mai expresiv, mai autentic şi mai al său, mai original, multă vreme. În timpul în care a trăit, marele artist putea prilejui unui erudit istoriograf francez, André Félibien des Avaux, considerat la Paris drept cel mai calificat cunoscător în ale artei, fraze ca aceasta : Cléante et Vélasque ... (*sic !*) estoient deux Peintres Espagnols contemporains du Cortona (*Pietro da Cortona, nota noastră*) ... deux inconnus, car je ne me souviens pas avoir ouï parler ... (!?). *Şi, să nu pierdem din vedere, lucrarea lui Félibien, intitulată în chip vasarian* Entretiens sur la Vie et les ouvrages des excellents Peintres Anciens et Modernes, *este din anii 1666 — 1688. Să zice că, în de-abia două decenii de la moartea artistului, la Paris, unde módele aveau un anume ritual netransgresabil, n-apucase să i se cunoască opera. Dar nici măcar alt scriitor francez, celebrul Roger de Piles, care trăise nu numai în Franţa, ci şi la Madrid, înainte de a-şi scrie cunoscutul* Abrégé de la vie des Peintres, *apărut în 1699, nu-l ştia pe Velázquez, cu toate că de José Ribera se ocupă întrucîtva, deci receptase totuşi din spanioli „ceva", ceea ce i se păruse valabil. Este semnificativ că Félibien des Avaux, vrînd să dea un jalon de parcurs mental cititorului francez în legătură cu aceste opere ale necunoscutului „Vélasque", recurge la renumele lui Pietro da Cortona, care era, dintre toţi italienii vremii, cel mai apropiat de clasicismul lui Nicolas*

Scanned with OKEN Scanner

Poussin, cu operele căruia s-a întîmplat să și fie uneori confundate operele sale, într-atît de puternic e determinismul stilurilor naționale în materie de gust!

Este drept că italienii au fost mult mai permeabili decît francezii la geniul marelui spaniol, și că venețianul Marco Boschini, — poate și datorită faptului că preferințele lui Velázquez în materie de pictură italiană, mergînd către maeștrii veneției, flataseră orgoliul său de regionalist înverșunat, întrucît el se declarase atras în special de Tiziano și Tintoretto, și către toată estetica școlii veneției în genere, — este cel dintîi scriitor de limbă italiană e drept, dialectală, venetă, care-și exprimă admirația pentru pictura sevilianului, în a sa Carta del navegar pitoresco, *din 1660.*

În această operă, devenită azi text clasic, de fapt o adevărată istorie a picturii în foarte spirituale rime, Boschini îi face un portret reușit. În versiunea lui Marco Boschini, portretul lui Velázquez este încă bazat pe respectul autorității constituite:

La creda che un pintor mandá da un re
Sia per esser stimá de gran giudicio:
Perché a chi se comete un tanto oficio
Certo che cima d'homo esser el dè.

(Să crezi că-un pictor care-a fost trimis de-un rege, / e de stimat drept om cu judecata-ntreagă: / căci cui i se conferă asemeni slujbe-înalte, / nu poate fi decît o culme-a omenirii).

După creionarea principalelor lui merite, Boschini povestește călătoria italiană a pictorului:

Primo el fù a Roma, e fece de so man
Papa Inocencio, nostro gran Pastor;
Retrato veramente de valor,
Fato col vero colpo venezian

(A fost mai întîi la Roma, unde l-a făcut cu mîna lui pe Papa Inocențiu, marele nostru Păstor; portret cu adevărat de valoare, lucrat cu veritabilă virtuozitate venețiană... Și, continuă Boschini:

...L'amava 'sti pitori molto forte,
Tician massimamente, e'l Tentoreto...[1]

[1] „El îi iubea puternic pe acești pictori: Pe Tițian cel mai mult, dar și pe Tintoretto".

...ca un fel de justificare a sorgintei acelui vero colpo venezian, acelei tuşe libere şi fugoase, care-l califică pe Velázquez în epocă drept un „modern", aşa cum însuşi Baltazár Gracián, în 1651, îl considera în El Criticón opunîndu-l în acest fel maeştrilor Renaşterii culminante: un Raffaello sau un Michelangelo, elogiaţi de teoreticianul spaniol drept „antici", adică egali elino-latinilor, pe de o parte, dar şi vetuşti.

Drept este că nici în Spania gloria lui Velázquez n-a fost încă din timpul vieţii total lipsită de eclipsări şi penumbre. În ale sale Diálogos, din 1633, Vicente Carducho, pictor el însuşi, pişcat de invidie, referindu-se la artistul preferat al regelui (pe care, prudent, nu-l numeşte, deşi îi e foarte transparentă aluzia şi orice contemporan la curent cu treburile curtene l-ar fi ghicit!), îl califică undeva „pictor incult, dar bun practician" în sensul de autodidact (pintor indocto y buen práctico), explicîndu-şi, în alt pasaj, atît rezervele critice, bazate pe dispreţul pentru talentul nativ, nesecondat de vreo instrucţiune profesională, cît şi firava lui, biată, modestă admiraţie contradictorie pentru darurile cu care l-a înzestrat pe pictor natura, ceea ce, evident, nu-i creşte meritul în nici un fel, Velázquez fiind judecat drept „tot atît de temerar, pe cît de favorizat de către pictură", ... pentru că „despre el" — zice Carducho — am putea spune că „s-a născut Pictor", pînă într-atît îl ascultau pensulele şi culorile, lucrînd în el mai mult furia naturii decît învăţătura. (Tan osado como favorecido de la pintura, de quien podíamos dezir avía nacido Pintor, según tenía los pinceles y colores obedientes, obrando mas el furor natural que los estudios...)

Întîiul biograf al lui Velázquez, Antonio Palomino, aşa-zisul „nou Vasari spaniol", povesteşte în biografia închinată pictorului la 1724 şi tradusă în decursul secolului al XVIII-lea în engleză (1739), în franceză (1749) şi în germană (1781), că Velázquez a avut de întîmpinat şi unele neajunsuri,

Scanned with OKEN Scanner

scăderi de popularitate şi afronturi, în chiar epoca celei mai certe ascensiuni spre un cursus honorum maxim, nec plus ultra, în ierarhia palatină şi în a ordinelor cavalereşti.

Astfel, după expunerea portretului ecvestru al lui Filip al IV-lea, elogiat de poeţii vremii în rime scînteietoare, el a avut să se izbească de cenzura publicului (a la censura pública), care i-a criticat în special felul de a reprezenta calul, „împotriva regulilor artei". (Y fue vituperado el caballo, diciendo contra las reglas del arte...), fapt pentru care artistul s-a simţit jignit (enfadado), şi şi-a ras furios cea mai mare parte din ceea ce pictase, semnînd cu orgoliu, ca autor al ştersăturii Velazquius, Pictor Regis, expinxito. Chiar dacă e o legendă, ea s-a transmis tuturor biografilor, căci toate monografiile moderne asupra lui Velázquez l-au folosit pe Palomino şi denotă o trăsătură de caracter foarte iberică a pictorului, ce se ilustrează prin ea ca fiind atins de morbul exacerbat al unui pund'onor. Aprecierile pozitive i-au venit mai curînd de la cercul lui restrîns de preţuitori — unii avizaţi şi alţii simpli curteni conformişti, — din tabăra literaţilor şi filosofilor, oameni de cultură deschişi cu mult mai hotărît inovaţiilor şi luînd partea modernităţii, căci asta apărea drept favorabil propriilor lor ţeluri. Unul cîte unul, mai întîi Francisco de Quevedo y Villegas (în 1620, cînd scrie Silva de el Pincel), dînd dreptate tehnicilor de reproducere a adevărului optic, care înlocuiau — în „impresionismul" mult cîntat al maestrului — pictura cu forme închise şi rigide, cu tipar mental prestabilit şi decalc mecanic, în contururi aproape inginereşti, prin tuşa liberă; apoi Baltazár Gracián, la 1630, în El Heroe, vorbind de pictura „în mare" (à la gruesso); în sfîrşit, şi cronologic înainte de ceilalţi, Lope de Vega, duşman, cum se ştie, al canoanelor clasicismului în dramă şi autor de piese populare, neconformiste, de mare succes, revoluţionare pentru epoca lui, toţi iau poziţie în favoarea inovaţiei şi împotriva desuetelor com-

Scanned with OKEN Scanner

poziții tematice ale academismului. În „Fata cu ulciorul" (La Moza de Cántaro), marele Felix de los Ingenios, Lope Felix de Vega, acest monstruo de naturaleza cum era denumit, satirizează spiritual efectele „secvențelor fără urmare", cum le-am chema noi astăzi cu un termen luat din cinematografie, adică imobilitatea personajelor într-o invenție academistă, un fel de „stop cadru" disperat:

„Ce-mi tot stă cu spada-n sus
Unul care ziua-ntreagă
N-a tăiat oaie beteagă?!
Fiindcă-n pînză-așa l-au pus?

Și ce-mi stă-ntre doi babaci
Pofticioși, Suzana goală,
Cînd nici unul nu se scoală
Să mi-o vîre-un pic în draci ?[1]

Era, oricum, un fel popular de a se pronunța împotriva convenționalismului. Tot el avea să exclame, în „Cununa meritată" (La Corona Merecida), despre Velázquez

Oh, imagen de pintor diestro
Que se cerca de un borron!
(Oh, imagine de pictor îndemînatic,
Care se-apropie de-o mîzgălitură!),

făcînd probabil aluzie la non-finitul plastic al unor picturi de tehnică nouă, tip Velázquez, neînțeles pentru marele public, obișnuit cu tehnica „linsă". Era genul cel mai comod și mai extins, pentru care Pacheco simțise, în 1649, nevoia să dea explicații:...Si una pintura engana de lexos (lejos) y otra de lexos y de cerca, será esta major que la otra. („Dacă o pictură te înșală de departe, iar alta și de departe și de aproape, va fi asta, (cea dintîi) mai bună decît cealaltă (a doua)", — dînd astfel recompunerii optice a tușelor („mîzgălitură" de aproape!) recunoașterea dreptului la admirația contemplatorului. Tehnica venețiană a non-fini-

[1] Lope de Vega, *Teatru*, vol. I, Editura pentru literatură, 1967 (Traducere de Ion Frunzetti)

Scanned with OKEN Scanner

tului, stenografierea rapidă a gestului, cultul efemerului şi dinamica texturii care dă privitorului satisfacţia de a asista, parcă, la însuşi misterul procesului de creaţie, apărea spaniolilor, obişnuiţi cu migala academistă, drept o vină, pe care Lope de Vega caută să o risipească, declarînd, în altă piesă a sa, La verdad fingida („Adevărul închipuit"), dreptul artiştilor de a lucra fiecare conform temperamentului lor: „Căci cei ce se încăpăţînează a urma regulile artei nu vor atinge niciodată, măcar în parte, adevărul naturii"...

Este aici, aşa cum s-a observat bine, o estetică a actului de creaţie similară celei a modernilor: individualismul omului care, de la baroc încoace, crede în liberul său arbitru, repudiind prejudecăţile unor tipuri de gîndire colectivă necorespunzătoare adevărului întrevăzut de el cu propriile-i mijloace. Poate, un reflex al aceleiaşi atitudini care a dat naştere cartezianismului, prima filosofie a unui ego, înţeles ca ens cogitans, ca entitate cugetătoare, — fundament al întregului sistem teoretic elaborat de veacul al XVII-lea, — exprimat în spiritul lui adînc, în tot: orice operă de artă, plastică, literară, muzicală, orice creaţie de ordin imagistic sau teoretic, care se prezintă drept o elaborare spirituală, drept un progres al cunoaşterii umane de sine însuşi şi de lume, conţine filosofia tipică epocii sale. În cartea lui Justi, toate aceste antecedente sînt rareori citate şi, în cazul că le cunoştea, interpretarea lor este timidă. Justi încearcă totuşi să dea, în „Velázquez", o istorie întreagă a epocii, şi este firesc, pentru că domeniul iberic era, încă pe atunci, prea puţin cunoscut şi popularizat. Apoi, trece la biografie.

Născut în pragul începutului de veac (se cunoaşte doar data botezului său, 6 iunie 1599), Diego Rodrigo de Sylva y Velázquez, fiul unui hidalgo de origine portugheză, João Rodriguez de Sylva, şi al Jeronimei Velázquez, nobilă sevillană, este aşezat de destin la o răspîntie istorică. Contemporan cu cele mai ilustre figuri ale literaturii spaniole, — Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo, Calderón şi Baltazár Gracián — va beneficia deopotrivă de atmosfera elevată a acestei perioa-

Scanned with OKEN Scanner

de de mare înflorire culturală a Spaniei, ca și de contradicțiile ei, într-un perfect amurg al idealurilor feudale, ce fac din peninsula iberică un ultim bastion al Evului Mediu. Justi pare să nu vrea să uite acest lucru.

Marele veac al istoriei spaniole, „Secolul de aur" (El siglo de oro), este impropriu denumit așa, căci este vorba de răstimpul dintre adbicarea lui Carlos I de Austria (Carol Quintul în Germania), adică urcarea fiului său, Felipe II, pe tron, la 1555, și domnia lui Carlos II „vrăjitul" (el hechizado), domnie marcînd o perioadă de decadență politică și economică a imperiului spaniol. Spania renunță apoi treptat la rolul de hegemon european și de prim protagonist al traficului comercial transoceanic, rol pe care-l deținuse sub Filip al II-lea în special, cu un moratoriu nemeritat sub ceilalți doi Filipi. Numele „secolului de aur", care desemnează în genere perioada de strălucire mondială a Spaniei după unificarea monarhică și reconquista teritoriilor atîtea veacuri stăpînite de mauri, luptă terminată în același an în care prima călătorie a lui Cristofor Columb (1492) deschidea „revoluția pieței mondiale", prin înlocuirea drumurilor Mediteranei cu cele ale Atlanticului, este un nume meritat și datorită invaziei aurului din teritoriile nou-anexate coroanei spaniole, în peninsula iberică sărăcită de mînă de lucru, prin mirajul aventurii coloniale. Posesiunile transoceanice sînt, pentru Spania, într-un prim moment, doar pricini de orgoliu, dar adevăratul lor preț pentru tezaurul regal se vădește treptat, în deceniile următoare ultimei călătorii a lui Columb (1504). Sporit în 1518 prin traversarea istmului Panama de către Vasco Nuñez de Balboa, care ia simbolic în posesiune oceanul Pacific în numele coroanei spaniole, imperiul crește la 1521 prin cucerirea Mexicului de către Hernan Cortés, împingîndu-și hotarele în Honduras, apoi în Perú, la 1533, prin conchistadori ca Francisco Pizarro, și în sfîrșit în Chile, în 1534, prin Valdivia. Portugalia, pînă la o vreme campioana companiilor de navigație ce exercitau monopolul comerțului maritim, ajunge sub Filip al II-lea, la 1580, o simplă pro-

Scanned with OKEN Scanner

vincie spaniolă, dimpreună cu teritoriile ei de peste mări. Lisabona, Cadix şi Sevilla devin porţi de intrare a bogăţiilor coloniale în Europa. Mare parte din aurul Indiilor occidentale traversează Atlanticul spre a se înmagazina în depozitele nou fundatei Real Casa de la Contratación de las Indias. Iată o mărturie a epocii, datorată penei lui Francisco Ariño: „La 22 martie ale anului 1595 sosiră, în portul fluviului Sevillei, corăbiile din Indii şi, începînd a le descărca, fură înmagazinate... ...802 care de argint, de aur şi de perle de mare valoare. La 8 mai 1595 fură scoase din vasul-căpitan 103 care de argint şi de aur, iar la 23 mai sosiră din Portugalia, pe calea uscatului, 503 încărcături de argint, de aur şi de perle, debarcate de pe vasul-amiral, care din pricina furtunii acostase la Lisabona, şi metalul fusese adus pe uscat, ceea ce era lucru demn de văzut, ... căci şase zile în şir nu încetară să treacă prin poarta Trianei încărcăturile sus-zisei corăbii-amiral".

Dacă Justi nu ignoră fenomenul, în capitolul-cadru pe care îl scrie atît de pitoresc despre Sevilla, interpretarea ştiinţifică îi scapă, cum era şi firesc.

Aşa cum afirmă Lope de Vega în piesa El peregrino en su patria („Rătăcitorul prin propria sa ţară"), excedentul de aur era imens: „În fiecare an se poate spune că intră, numai prin Sevilla, de două ori mai mult aur decît e nevoie pentru a susţine toată Spania". Fenomenul are, în economia politică, un sens patogen. Căci viaţa poporului iberic este totuşi acum, ca nivel, mai jos chiar decît înainte de spectaculoasele descoperiri geografice. Invazia aurului creează Spaniei o bogăţie iluzorie, de care se bucură doar marii feudali, los grandes, accentuîndu-se inegalităţile flagrante ale repartiţiei bunurilor. Intrat pe mîna marii nobilimi, metalul preţios se scurge cu o uşurinţă criminală peste graniţă, plătind obiectele de lux necesare vieţii de huzur şi frivolităţi a aristocraţiei nărăvite să cheltuiască fără să producă vreodată ceva. Mătăsuri din Franţa, dantele belgiene, stofe engleze, tapiserii florentine, brocarturi, damascuri şi oţelării din orient, vase de portelan chinez şi persan, mobile din lemn de esenţă rară, exotică,

Scanned with OKEN Scanner

intarsii de ivoriu şi sidef, pietre preţioase şi blănuri siberiene, se adună în castèle, în schimbul fluxului păgubitor de aur, capital exportat în loc să fie fructificat prin investiţii. Incapacitatea economică şi politică a aristocraţiei, magnaţi nepricepuţi să administreze excedentul de metal preţios, duce la falimentul imperiului spaniol, consecinţă şi a măsurilor sălbatice luate împotriva păturii negustoreşti şi financiare, a burgheziei în genere, decapitată prin expluzarea maurilor şi evreilor, care ar fi putut avea rolul cel mai important în circulaţia bunurilor. Emigrările silite, dimpreună cu practicile atroce ale tribunalelor Inchiziţiei, care confisca averile şi ardea pe rug sub diverse acuzaţii de ordinul purităţii credinţei şi a rasei, pe stăpînii pizmuiţi ai averilor, au grăbit dezastrul economic şi declinul politic care a dezmembrat treptat imperiul. Se pot, deci, distinge, în cursul „Secolului de aur", două perioade bine determinate: prima, de ascensiune politică, corespunzătoare supremaţiei spaniole asigurate asupra mărilor, cînd controlul navigaţiei pe întregul glob este al Spaniei; a doua, după 1598, anul morţii lui Filip al II-lea, la un deceniu de la marea înfrîngere navală suferită în 1588 de către aşa-zisa „flotă invincibilă" (Invencible armada), la Cadix, distrusă de o furtună aliată cu flota engleză şi cu incapacitatea ducelui-amiral Medina-Sidonia. Este epoca de decădere şi de minciună, în care feudalitatea uzează de bunul plac, de forţa oarbă şi absurdă a violenţei şi teroarei, încercînd să-şi mascheze vădit faliment prin ficţiuni sociale de tipul miturilor: catolicismul, regalitatea, puritatea sîngelui vechi creştin, onoarea feudală, o suprastructură slujită de organizaţii poliţieneşti paralele sau concentrice: Inchiziţia cu Sfîntul Oficiu, Sfînta Frăţie (Santa Hermandad), Sfînta Cruciadă (Cruzada), dirijate de aparatul secret, iezuit, al guvernului, ce domina şi în cultură, cu o vigilenţă sporită necontenit de pericolul Reformei religioase. Iată-le, trasate succint, fenomenele pe care monografia lui Justi de acum aproape un veac, deşi nu le ignoră, le menţionează doar ca amănunte pitoreşti, de culoare locală, caracterizante pentru epoca lui Velázquez. Dar este

Scanned with OKEN Scanner

vorba de ceva mai serios şi mai grav. Europa, şi întreaga planetă, suferiseră între timp o mare transformare. Cultura, fascicol de idei-forţe care acţionează creierele şi energiile umane, era, pe diversele puncte ale hărţii pământului cunoscut pe atunci şi în curs de extindere, pusă în slujba unor idealuri la fel de contradictorii ca acelea care prezidau nebunia idealistă a lui Don Quijote, sau prudentul materialism vulgar mult prea pământean, al scutierului său Sancho Panza, figură tipică pentru grosul populaţiei.

Iluzia mistică a unui viitor organizat pe măsura trecutului medieval şi regizat de o Philosophia Christi *era perspectiva fluturată de Contrareformă cu ajutorul regilor Spaniei în primul rînd, şi este posibil ca recrudescenţa catolicismului, după lovitura primită prin Reformă, să datoreze şi ea nu puţin minelor de aur şi argint din Indiile spaniole : între Potosí-ul, pe atunci peruvian, şi catolicismul triumfător în Flandra datorită Habsburgilor, un istoric al Spaniei ca Ignacio Olagüe*[1] *vede o relaţie directă. „Raţionamentul ne face să vedem că, dacă acei* conquistadores *n-ar fi explorat pămînturile noi, nici colonii nu le-ar fi defrişat spre a permite exploatarea lor agricolă, într-un cuvînt, masele mari de numerar n-ar fi traversat Atlanticul, în acea epocă, pentru a ajunge tocmai la timp spre a-i salva din nevoi pe monarhii spanioli, ce se încăpăţînau dimpreună cu papa şi cu dogmaticii catolici să întreţină o tradiţie religioasă disperată", atunci, „fără America, n-ar fi avut loc Contrareforma; fizionomia Europei ar fi putut fi cu totul alta azi. Italia ar fi sucombat, poate, jugului turcesc, întocmai ca Ungaria şi Grecia, iar creştinismul medieval n-ar fi astăzi decît o foarte îndepărtată amintire, aşa cum sînt biserica vizigotă sau mozarabă". (loc. cit., p. 228).*

Dacă de-a lungul Evului Mediu creştinismul se menţinuse luptînd cu tendinţele separatiste, schismatice sau „eretice", a fost datorită ajutoarelor date de

---

[1] *Histoire d'Espagne*, Les Editions de Paris, 1967

Scanned with OKEN Scanner

puterea guvernămintelor regionale, mobilizate de mitul Coroanei și Unsului Domnului (Un monarca, un imperio y una espada), *de mitul sacru, analog celui regal* (la divina Majestad, La Santa Fé), *sau de mitul purității rasei, obîrșiei vechi creștinești* (la limpieza del sangre), *născînd adeseori reacții xenofobe și rasiste bestiale, ca atitudinile antisemite și antimaure ce au dus la „diaspora" din 1500 și 1609, a sefarzilor izgoniți din Spania și stabiliți în levantul european. La începutul secolului XVI, structura administrativă întemeiată pe provincii se prăbușește și în Spania, ca în toată Europa. Înțelegerea între autoritatea spirituală și cea seculară, clădită de-a lungul întregului Ev Mediu, urma ori să fie pierdută, ori să se transpună în altă cheie. Principiul naționalității, care prindea rădăcini în Nordul ce pretinsese traducerea textelor sacre în limba poporului, opunea ecumenicității medievale catolice perspectivele fărămițării Eclesiei universale în măruntele biserici naționale, provinciale ori locale, uneori combătîndu-se reciproc și discreditîndu-se una pe alta, cu discreditarea concomitentă implicită a principiului spiritual, în luptă cu instinctele vitale pe cale de a-și lua o revanșă brutală și rapidă. Extinderea explozivă a protestantismului în veacul al XVI-lea periclita existența imperiului spaniol al cărui braț puternic fusese biserica. Pentru a-l menține împotriva populațiilor aderente la protestantism, care se înrolau voluntar, cu elan patriotic, Spania, campioană a reînvierii Unității Romane, trebuia să finanțeze oștiri de mercenari, care costau enorm. Tendința de dominație mondială a Habsburgilor ce se voiau reînvietorii Imperiului Roman, de la Carol Quintul înainte, organizează expediții militare în Italia, Franța, Flandra, Boemia și peste tot acolo unde intervenția acelor* tercios *spaniole trebuia să apară ca o providențială restituire a legalității și legitimității monarhice, împotriva „răzvrătiților", protestanți îndeobște, dar și pur și simplu patrioți, oprimați, „răzvrătindu-se" chiar și fără stindard confesional.*

Expansiunea ideilor cere acțiune, contraofensivă; și acțiunea, cînd e militară, costă atît de mult încît,

Scanned with OKEN Scanner

fără sprijinul bogaților bancheri de la Augsburg (familia Fugger, adevărați stăpîni ai Imperiului pe cuprinsul căruia coroana le concedase monopolul exploatărilor miniere), statul ar fi fost, în mai multe rînduri, falimentar, în luptă cu reformiștii, în fond cu ideea naționalităților, idee modernă, de neacceptat pentru o monarhie de tip medieval. Iată un nou punct pe care istorismul prea puțin sistematic al lui Justi nu-l subliniază. Reforma, în prima parte a secolului, îmbrăcase mai mult un aspect politico-social și militar, în vreme ce, în a doua parte a veacului XVI, după conciliul tridentin, Contrareforma, fără să disprețuiască, ba dimpotrivă, prețuind rolul produselor industriei extractive în care-și investeau, cu mari profituri, bancherii de la Augsburg capitalul, spre a o putea finanța, fără să minimalizeze influența aurului, nici a trupelor de mercenari susținute cu galbeni grei, își propune să ducă totodată lupta în chip subtil, prin crearea unei noi atmosfere culturale proprie sudului european, capabilă să mențină vechile mituri medievale irațională și să le opună pe acestea, renăscute, individualismului rațional nordic, ca pe un leac de tipul antidot, ajungînd deci la materializarea unei granițe spirituale capabile să silească geografia a i se supune. O represiune polițienească e fără șanse de a entuziasma spiritele, și costă mult. O expansiune culturală are de obicei, cînd prinde, această șansă, și e mult mai puțin costisitoare. Grupate în jurul lui Filip al II-lea, forțele contrareformiste obțin un prim rezultat prin apelul la geniul mediteranean al națiunii iberice, unificate după 1580, și lăsînd „imperiul" pe planul doi al tacticii de moment. Justi se pierde prea mult în amănuntul pitoresco-senzațional, ca s-o vadă, realitatea aceasta istorică.

Existase în Spania, la începutul veacului, o fervoare spiritualistă deosebită de a restului lumii apusene, înlăuntrul căreia tradițiile Evangheliei căpătau coloratura misticismului musulman, care altoise grav, această lume iberică. Asceza ca metodă în special a sufismului ce-și avusese culminația tocmai în Andaluzia, apare, cu fervoare nemaiîntîlnită, tocmai în peninsula iberică, fostă islamică, —

Scanned with OKEN Scanner

— *înainte de a fi fost cucerit de ea și restul sudului European, prin erezia cathară strecurată în literatură sub forma îndumnezeirii femeii, scumpă poeziei provensale a trubadurilor, atît de îndatorată poeților hispano-arabi.*

Transformată într-un soi de iluminism creștin, adoptat și de masele populare ca și de o elită umanistă, această nouă îndrumare spiritualistă fu preluată, revăzută și adăugată, în ediția misticismului german și flamand din secolelele XV și XVI, pînă la umaniști ca Erasmus, Melanchton și Morus. Sudul desfășoară un alt tip de spiritualism, catolic, dînd mari poeți și scriitori, ca Ioan al Crucii (Juan de la Cruz) și Thereza de Avila, ori ca Osuna, mai apropiați de formula misticismului magic al extazului, propriu civilizațiilor semite, asiatice și nordafricane. Acum este însă nevoie de misticismul acțiunii, exemplificate, mai bine decît de oricine, de creatorul iezuitismului, Iñigo López de Loyola, urmaș al apostolului Pavel cum îi plăcea să se socoată. În vreme ce primul tip de misticism, strict esoteric, era o tehnică spirituală ce urmărea contopirea individuală a sufletului cu principiul divin, cel de al doilea era o politică statală ce activa, în vederea convertirii necredincioșilor, adică a unificării și omogeneizării conștiințelor prin orice mijloc — (Sfînta Cruciadă, — Santa Cruzada *— era în fond o jandarmerie antimaură, Inchiziția — — o poliție secretă, iar Sfîntul Oficiu — o cenzură antiintelectuală cu funcții intelectuale.)*

Noul misticism al veacului al XVI-lea a preluat lecția Renașterii cu modificările impuse de evenimentele istorice, și a devenit nucleul activ al Contrareformei. Se reactualizează aristotelismul tomismului și scolastica, prin purtători autorizați de cuvînt, ca Vitoria, fondatorul dreptului internațional, Melchior Cano și Suarès, primul filosof care se încumeta să creeze, după Aristotel, o nouă metafizică; și toate aceste reconsiderări ale instrumentarului ideologic medieval au fost îndrumate spre o aparentă alianță cu spiritul științific căci, fără concursul rațiunii, acțiunea contrareformistă părea periclitată. Așa se face că în universitățile spaniole con-

Scanned with OKEN Scanner

duse de iezuiți, ca aceea pe plan mondial celebră de la Salamanca, s-a luat inițiativa reformei calendarului, spre a se da dreptate astronomiei care demonstrase fenomenul precesiei echinocțiilor, iar Copernic, care era combătut în alte centre din Occident, a fost luat în brațe de spanioli și cartea sa a devenit text de lectură obligatorie în Spania, pentru toți studenții, încă din 1580. Așa se explică atmosfera de iluminism pe care o creează și o întreține umaniștii veacurilor XVI și XVII în Spania, atît de avansați, în această privință, față de restul Europei. O puternică, evidentă comunitate de gîndire s-a manifestat în cultură, și consecința ei a fost o spontană și remarcabilă înnoire a literelor și artelor, demonstrînd caracteristicile unei originalități culturale nemaiîntîlnite, datorită transformării și rapidei diversificări a idealurilor Renascentiste, sub pintenul necesității, implîntat de Reformă.

Deci: misticismul catolic recurent, sub cele două ramuri ale lui, extatic și activ, — materializate în reforma monastică a Carmelitanilor și în compania lui Iisus, ordin călugăresc militar, — apoi un nou realism, prin reînnoirea filosofiei creștine și alierea ei cu științele, în vederea unei mai depline acțiuni de propagandă catolică, ajunsă însă repede dogmatică la loc și intoleranță; în sfîrșit arta Renașterii, reluată și instrumentalizată în scopuri religioase, împinsă curînd spre dezordinea barocă și sfîșiată între clasicismul academiștilor și naturalismul brutal al inovatorilor de tipul lui Velázquez din tinerețe, toate acestea sînt caracteristici ale celei de a doua jumătăți a secolului de aur, decadent în linie politică, dar recuperîndu-și prestigiul prin creație culturală, oricît de contradictorie va fi fost ea în fond.

În primele capitole ale cărții lui Justi despre Velázquez se aduc îndeajunse argumente pentru asemenea concluzii, dar raționamentele necesare nu se fac, iar concluziile rămîn netrase.

S-a notat în chip curent, de către studioșii artei spaniole, paradoxala constatare că, de unde sub domnia lui Carlos I de Austria (Carol Quintul), cu toată aspirația lui către universalitate, pe care i-o impunea stăpînirea unui asemenea „imperiu în

Scanned with OKEN Scanner

care soarele nu apune niciodată", arta iberică ia un caracter esenţialmente naţional, — în opoziţie cu prima jumătate a veacului al XVI-lea, cînd, sub domnia lui Felipe al II-lea, care în materie politică se închide între graniţele catolicismului sudic, ale caracterului naţional spaniol, se întîmplă în cultură fenomenul opus : Spania se complace pe plan artistic într-un soi de universalism, în imitarea artei italiene a timpului, sau chiar în adoptarea ei directă, prin artişti folosiţi nu numai ca modèle pentru pictorii, sculptorii şi arhitecţii spanioli, ci chiar ca executanţi plătiţi, prin importul de artă „cosmopolită".

În toată peninsula, arta comanditată de biserică în perioada tridentină şi în bună parte cea curteană, patronată de principi, demonstrează un foarte comod şi mediocru romanism stilistic, sărăcăcios definit de tropi banali şi de reţete impersonale, caracterizate de un raţionalism plat, sombrat în codificare şi convenţie, incompatibil cu fondul genuin al temperamentului popular iberic şi al inspiraţiei fugoase spaniole, atît naţionale cît şi provinciale. Ceea ce perioada Renascentistă nu izbutise în toată Iberia, adică alinierea artei peninsulare la un stil-standard european, cosmopolit, — căci talente ca un Pedro Berruguete, culme a renascentismului spaniol, după o ucenicie la Piero della Francesca, din care ar fi putut ieşi cu totul anexat clasicismului quattrocentist italian, creează, întors acasă, cele mai puţin clasice forme ale artei timpului, cele mai apropiate de exemplul popular, — ceea ce nu putuse nici doctrina nici exemplul, reuşeşte în epoca tridentină limitarea talentelor mèdiocre la un tip de normatizare, care ia canoanele artei academice italiene, sau pe ale manierismului epigonic, drept dogmă, ajungînd să supună arta spaniolă unei debilizări pernicioase, care o provincializează. E vorba de arhetipuri mentale, de „sinteze a posteriori", gîndite după modèle prefabricate, ale unui romanism de zonă afectivă medie, ce invadează pictura spaniolă în special în perioada tridentină. Independent de faptul că între 1560 şi 1610, cît se extinde această perioadă, nu exista o prea evidentă unitate stilistică, nici o adevărată omogenitate şi nici o mare consecvenţă (ca în arhitec-

Scanned with OKEN Scanner

tură și sculptură, unde un monument de tipul Escorialului, construit de Felipe II între 1563—1584, și devenit modél al complexelor plastico-arhitectonice în epocă, conferea o congruență perfectă cu epoca tuturor succedaneelor ulterior edificate, și imitațiilor parțiale, mai mici), o atmosferă conformistă se resimte. Dincolo de grupul de la Escorial, de o componență prevalent italiană, și de portretiștii curteni, în pictură mai continuă filoanele regionale, e drept că îndeajuns de îngrădite de modă, ca sintaxă a compozițiilor și ca tematică, decalcuri contrareformiste de jos nivel cel mai adeseori. Diferențele între individualități sînt totuși încă îndeajuns de mari cînd e vorba de adevăratele talente, și forța nivelatoare a conformismului la care obligă supunerea iezuită față de ierarhiile puterii constituite nu împiedică emergența unor talente intricate în formulele tradiției gotice, oarecum reasezonate baroc, ca Luis de Morales, „Divinul", sau aclimatizarea hispanică a unui fantastic geniu bizantinizant, ca Doménicos Theotocópoulos, zis El Greco, figuri pe care Justi nu le neglijează. Este drept că el nu trage concluzia logică: modelul plastic predilect al propagandei Contrareformiste presupune geometrie, ordine rațională, ruptură față de orice tip de traducere în imagine plastică al fluxului firesc al sentimentelor sau al impulsurilor volitive, nedisciplinate de rigorile sistematice ale educației intenționate. Ideea unei „noi culturi" se găsește la baza artei din perioada tridentină, cea care, dezvoltîndu-se în Italia, va ocupa în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea întreg teritoriul Europei occidentale. Este o cultură care se vrea „clasică", pentru a impune individualismului abhorat, un colectivism de tipul apologeticii cezaree sau al celei divine, prin forța lucrărilor nivelatoare și dușmănoase manifestărilor de originalitate a gîndirii și simțirii indivizilor dotați cu o viață sufletească bogată și personală. Ordinul iezuiților, în contraofensiva sa, a ridicat în masă cultura Sudului, raționalizantă ca fond și ordonatoare ca efect, prin nivelarea spiritelor la un barem mediu de umanitate, împotriva ravagiilor protestantismului ce revoluționa cultura nordului

Scanned with OKEN Scanner

european, dezlănțuind tensiuni sufletești adînci, dezmățul individualismelor. Acestea, pornite de la umanismul elitelor intelectuale, cîștigau masele și se etofau de altă substanță mentală decît la conștiințele culte. Acum li se propune nordicilor, prin imprimeriile Flandrei, — și un Plantin este, dintre tipografii flamanzi celebri, doar un exemplu de vîrf în ceea ce privește propagarea literaturii hispanice, — modèlul stărilor de spirit și de suflet sudice, prin romanele, poemele epice și producția lirică iberică, deopotrivă cu scrierile umaniste și cu propaganda religioasă catolică, și este surprinzător că la păturile cultivate ale Nordului, la patriciii flamanzi, ca și la marea burghezie în concurență cu standardul lor de viață, modèlele hispanice prind, chiar cînd e vorba de modèle arabico-andaluze timpurii.

Deși se afirmă în mod curent că, în plastică, mișcarea contrareformistă a provocat o exacerbare a imageriei religioase, cercetări recente, de mare rigoare — împotriva a ceea ce spune Justi, — au demonstrat contrariul: protestantismul este cel care determină o fantastică proliferare de forme ornamentale și, — cum formulează José Camón Aznar, — „influențează să se mențină ... plăzmuirea în pictură și sculptură a povestirilor apocrife și anecdotelor legendare". (La pintura española del siglo XVI, — vol. XXIX din Summa Artis, *Madrid Espasa-Calpe, 1970, p. 419) ... În pas cu sobrietatea arhitectonică, (în Contrareformă) a avut loc deasemeni și o retracție iconografică ... și, la fel cum în bisericile iezuiților era preferată muzicii predicația, tot așa în artă se concentra, asupra imaginii titulare, întregul interes emoțional și estetic. Această imagine deștepta evocări și extaze, sugera toate meditațiile spirituale aferente sfințeniei. Din pricina aceasta era preferată arta celestă, eliberată de accidentalul istoriilor pămîntene" ... (ibidem). Iată un punct de vedere actual, care caracterizează părerile lui Justi, despre „catolicizarea" unui Dürer, de pildă, în Spania.*

Pe întreg cuprinsul globului, acolo unde domnea catolicismul, biserica romană impune, după Con-

Scanned with OKEN Scanner

ciliul din Trento care-şi ţine ultima sesiune în 1563, eliminarea oricăror „imagini insolite" ... — „Se interzice — sună hotărîrea Conciliului tridentin, — — să se amplaseze în biserici vreo imagine inspirată din dogme eronate, sau care ar putea scandaliza pe oamenii simpli; trebuie să se evite orişice impuritate şi să nu se confere figurilor atitudini provocatoare". Justi pomeneşte doar, cu un simţ al anecdoticului pitoresc, interdicţia de a se reprezenta Madona cu anatomia prea citibilă sub veşminte, ori cu picioarele neacoperite. Unitatea comandamentului eclesiastic provoacă o asemenea monotonie artistică din raţiuni educative, încît reacţiunea simţului estetic popular, creînd în fiecare regiune imagini mai puţin rigid-raţionale, mai conforme cu spiritul imaginaţiei vii, locale, hrănite de o experienţă de viaţă diversificată naţional şi regional, se face repede simţită. Începe în chip firesc abhorarea tiparelor prestabilite ale Contrareformei, a ordonanţelor formale simetrice, circulare, ovale, şi arcate, cu dublă registraţie — — dialogul cer-pămînt e de rigoare de obicei — şi proliferează încercările de sintaxă compoziţională mai liberă, întîi cu timiditate, apoi eruptiv, ca la Mancip şi Navarette. Mesajul plastic al lui Velázquez a fost în primul rînd acela al unui protestatar, în numele dreptului la auto-expresie al individului, împotriva formulelor prefabricate în atelierele de rutină meşteşugărească contrareformistă. Marilor „fabrici" propagandistice, de imagini plastice-tip, el le-a opus geniul său, hrănit de o sensibilitate exacerbată pentru concretul individualizat, pentru viaţa trăită direct, pe cont propriu, pentru realitatea filtrată prin simţurile, afectele şi judecata insului, autonom, nu dependent de grupuri. Nu este întîmplător faptul că Franţa, iezuită, aderentă la rigorile unui clasicism de strictă codificare a limbajelor artistice, îl acuză pe Velázquez în secolul XVIII, prin pana lui Mariette, de anume „îndrăzneli de neînchipuit" (hardiesses inconcevables). *Neoclasicismul veacului XVIII, întronat şi în Madrid prin Rafael Mengs, discipol al lui Winckelmann şi zis „noul Rafael", care deplîngea faptul că pictorii spanioli contemporani „n-aveau idei exacte*

Scanned with OKEN Scanner

despre meritele artei eline, nici despre Frumos, nici despre Ideal", vedea de asemenea în Velázquez un pictor dintre „marile talente care au imitat realitatea dar fără simțul alegerii, și au fost naturaliști" ... spunînd, în special despre acest artist, că pictează „cu dispreț", ceea ce reînvie aprecierile pline de fiere ale contemporanului lui Velázquez, Vicente Carducho, însă fără orbirea interesată a aceluia.

Velázquez a sfidat necontenit prescripțiile academice ale picturii oficiale și, dacă a disprețuit cumva ceva, a fost doar caricatura de ideal estetic oferit de rețetele iconografiei impuse de cazuistica teologală și de estetica iezuitismului, atotputernic în epocă. El rupe cu tradiția aceasta, recent introdusă din motive propagandistice, neconformă cu spiritul adînc al omului iberic, și caută să regăsească, în pictura sa, adevăratele filoane ale tradiției hispanice străvechi, care la acea dată era demult reinstaurată în drepturile sale în ce privește literatura, de către scriitorii și corifeii gîndirii veacului de aur : observarea vieții reale, introducerea, cu drept de cetate, în imaginea artistică, a spectacolelor cotidianului, umil dar semnificativ, exprimarea felului de a gîndi al oamenilor de rînd, — program intrat glorios în epică prin nuvela picarescă, prima formă, rudimentară e drept, dar excelentă în sine, în intenționalitățile ei intrinsece, a romanului de azi. L-a ajutat în această grea întreprindere, pe pictor, și faptul de a se fi născut în Sevilla, în plină cetate portuară, cu viață cosmopolită și interlopă, pestriță ca a tuturor porturilor mari. La Sevilla, unde urmele stăpînirii maure — stăpînire perpetuată doar pînă în secolul al XIII-lea, — nu s-au șters încă nici azi, și unde spiritul de independență al cortès-urilor, parlamentele orășenești, municipale, a făcut să se spună, într-o amară glumă cu circulație în secolul de aur, că în acest trufaș municipiu liber regele mai avea de cucerit încă trei locuri : Calle de la Caza (strada Vînătorii), unde erau lupanarele, Costanilla cu portul, și Triana cu abatoarele (vezi lucrarea noastră antologică „Isprăvile unui vîntură lume", Proză picarescă spaniolă,

București, E.P.L., — B.P.T. 1961, p. 171). Ce ușor ne este să extragem, din bogata biografie velazqueziană trasată de Justi, asemenea teze!

Orașul natal al lui Velázquez, capitală a Andaluziei, deci a unei bogate regiuni agricole și poartă de intrare a bogățiilor provenite din traficul transoceanic, era și un important centru artistic, sediul celei mai pline de personalitate și mai unitare școli de pictură din toată peninsula. Pe lîngă faptul de a se fi constituit de timpuriu ca un centru al Renașterii spaniole, Școala sevilliană are și meritul de a fi fost cea mai puțin permeabilă școală provincială a Spaniei, față de romanismul de sorginte italică, în a doua jumătate a secolului XVI. La Sevilla, romanismul a fost reprezentat doar prin artiști de origine nordică, ceea ce a deschis spre sensibilități de tip flamando-olandez și germanic porțile simțirii sevillene, de-a lungul întregului secol. Acest fapt a permis și o mai mare continuitate stilistică, de la Alejo Fernandez, cel mai important pictor al primei treimi a veacului, trecînd prin Fernando Desturms, neerlandez din Zierickssee, devenit cetățean sevillan după 1593 și prin Peter de Kempeneer, zis Pedro de Campana, mort în 1590, — pînă la cel dintîi mare nume andaluz întîlnit în arta sevillană, Luis de Vargas, cel supranumit „tatăl picturii sevilliene", mort în 1562. Vargas este șef al unei scoli numeroase din care fac parte Pablo de Céspedez (1538—1605), umanistul laureat la Alcalá de Henares, mare senior, care, deși excelent profesionist, nu picta de nevoie ci de plăcere, dar meritîndu-și numele de „Michelangelo spaniol", apoi Vasco Pereira și Alfonso Vázquez, pictori care fac trecerea de la pictura epocii tridentine la barocul propriu-zis, înțeles în Iberia ca o revenire la național.

Justi simte nevoia — pe atunci aceste date erau prea puțin cunoscute în lumea artistică europeană,— să trateze într-un capitol special antecedentele lui Velázquez, dar azi „istoria" lui Justi pare rudi-

Scanned with OKEN Scanner

mentară, copilărească aproape, față de tot ce s-a putut reconstitui de-atunci, așa că atenționarea cititorului român asupra insuficienței acestei retrospective pre-Velazqueziene este de rigoare.

Cartea continuă cu istoria biografică propriu-zisă. Diego Velázquez și-a început viața de pictor la 10 ani, se știe, intrînd ca ucenic în atelierul lui Francisco de Herrera el Viejo (1576—1656), pe care Justi îl descrie slab. Era un artist fugos, dar de un caracter greu de suportat, ceea ce se vede și din faptul că discipolul a dezertat după cîteva luni, trecînd, în decembrie 1610, la 11 ani împliniți, în atelierul cumintelui Francisco Pacheco, mai puțin modern decît primul său maestru, mai plafonat ca talent pictural, dar învățat om de condei, teoretician al artei și scriitor umanist, care a publicat în 1649 Arte de la Pintura, carte îmbibată de ecourile manierismului tardiv. Pacheco este scriitorul care ne-a transmis opinia lui El Greco despre Michelangelo: „om cumsecade, dar din nefericire nepriceput în pictură", și tot el se va manifesta indignat, gelos pe Herrera, considerat de Justi drept un summum, atunci cînd acest dascăl trecător al pupilului său își va permite să-și atribuie meritul de a-i fi inculcat lui Velázquez gustul pentru natura moartă. Și totuși, așa cum remarcă Enrique Lafuente-Ferrari în excelenta sa monografie din 1961, „sîntem obligați să recunoaștem că începuturile lui Velázquez, cu descrierile lui de bucătării (bodegónes), sînt mai aproape de Herrera decît de Pacheco, pictor eclectic, admirator fără discernămînt al idealurilor michelangiolești, cel puțin sub raportul formal". Restul, Justi l-a trasat conform documentelor, și cu vervă și intuiție.

„Din fericire, de la Alforo și Palomino pînă la Cruzada Villaamil și Beruete, n-au lipsit niciodată — scria în Velázquez y su siglo Juan Antonio Gaya Nuño, autor și al unui supliment intitulat Despues de Justi, medio siglo de estudios velazquistas („După Justi, o jumătate de veac de studii velasqueziene"), — știrile despre faptele principale

și secundare săvîrșite de Diego de Silva Velázquez, nici analele lor". Dar meritul lui Justi, acest comentator îl vede nu doar în faptul că el le-a strîns laolaltă, cu mult sistem, ci și în împrejurarea că ar fi cel dintîi biograf în sensul modern al termenului, închinat acestei teme-cheie a artei spaniole.

„Carl Justi fu marele artifex, magul unei asemenea aproape cu neputință de conceput erudiții științifice, cel care-a dat trup edificiului literar de construit împrejurul înaltei figuri a pictorului." Cititorul acestui volum le va găsi, deci, reunite în chip ideal, pe cele cunoscute pînă la data revizuirii ediției, 1903. Capitolul cercului lui Velázquez, maeștri, colaboratori și elevi, sau discipoli indirecți, a avut de suferit, de la Justi încoace, completări, datorate lui Manuel Gómez Moreno, Angulo Iñiguez, Angel Vegue y Goldoni, Herman Voss, între 1916 și 1936, fără să-l mai pomenim pe Enrico Lafuente-Ferrari, cel mai complet biograf al lui Velázquez azi (Barcelona 1944, Paris 1967) și pe José Ortega y Gasset, interpret genial al operei pictorului (Madrid 1950), publicat și în românește.

Noile atitudini în legătură cu operele lui Velázquez, apărute de la Justi încoace, sînt incomparabile, și ele aparțin unor mari nume de connoisseurs *și studioși, cum sînt August L. Meyer (1921, 1929), Roberto Longhi (1927—1950), F. J. Sanchez-Cantón (1949), Camón Aznar (1951), Roque Pidal și Bernaldo de Quiros (1951), Eugenio d'Ors, Borelius (1949), Diego Angulo-Iñiguez, Paul Jamot, Julius Meier-Graefe, Everett W. Hesse (1951), José Moreno-Villa (1939), Juan Antonio Gaya Nuño (1952), Valerian von Loga, Neil Lares (1943), Mihail Alpatov (1935), Charles de Tolnay (1949), José Lopez Rey (1946). Peste 141 de tablouri, de care Justi n-avea cum să se ocupe la data scrierii operei sale, apar astăzi comentate și omologate.*

Interesul pentru monografia pe care Justi o redijează pe baza celei mai complete — pînă atunci — documentări bibliografice, ca și pe baza unei bune cunoașteri a majorității operelor pînă la data aceea atribuite, pe drept sau pe nedrept, lui Velázquez,

Scanned with OKEN Scanner

nu poate scădea, de-a lungul unui secol de cercetări suplimentare. Unul din motivele pentru care această monografie n-a mai fost, o vreme, considerată drept o adevărată operă ştiinţifică, este datorat unei poziţii de uşoară impostură — de fapt, nu chiar aşa de uşoară, dacă ne gîndim la responsabilitatea studiosului, — în care Justi a mărturisit către sfîrşitul vieţii că s-a situat singur, atunci cînd a „inventat", ca să-l poată cita în folosul unora dintre convingerile sale exprimate în carte, un anume jurnal de călătorie în Italia datorat — chipurile — marelui pictor spaniol, şi pe care el, Justi, l-ar fi descoperit într-o celebră bibliotecă, la Roma, pe cînd studia acolo în vederea scrierii sale despre Winckelmann. Se pare că, de fapt, încă din 1867, cînd a întreprins această călătorie în Italia, ca să se documenteze asupra aportului winckelmannian la reconsiderarea artei antice, elino-latine, s-ar fi îndrăgostit, prin contrastul cu albul marmorelor între care-şi petrecea zilnic orele, de culorile strălucitoare ale unui portret de Velázquez, văzut la Galeria Doria-Pamphili : cel al papei Inocenţiu al X-lea. Dar pasiunea ce concepu de atunci pentru marele spaniol este departe de a-i putea justifica excesul de zel, care a mers pînă la acreditarea ideii existenţei unui document autobiografic velazquezian, în fond o „cacialmà" nedemnă de un wissenschaftler *şi de un* gelehrter, *cum era universitarul german. Iar faptul că şi-a regretat şi recunoscut farsa, nu-l absolvă decît parţial de a o fi putut concepe ca posibilă şi licită pentru un cercetător cu simţul răspunderii faţă de adevărul istoric. Dar Justi este, în această monografie, vizibil şi ca poet. Oare-l incriminează astăzi cineva pe inventatorul bardului medieval scoţian Ossian, impostor cras din veacul XIX, pentru faptul de a fi determinat, prin celebrul lui fals literar, răspîndirea gustului pentru un nou gen de poezie şi, aproape, naşterea romantismului?*

În fond, Justi reacţionase, din dragoste pentru Velázquez, la foarte slabul interes pe care opera acestui pictor l-a stîrnit în epoca romantismului, adică aproape timp de jumătate din veacul al XIX-lea, căci istoricul de artă şi criticul german înţele-

Scanned with OKEN Scanner

sese cît drept avea marele inovator spaniol al picturii veacului al XVII-lea la o reconsiderare elogioasă tocmai din partea romanticilor, cu a căror estetică libertară pictura sa prestigioasă are atîtea puncte comune, și încercase să corecteze, astfel, greșit, o carență.

Noi tipuri de exegeză, demonstrații ulterioare pe baza cercetării proiecțiilor spațiale tipice pentru Velázquez, ca acelea publicate de Bartolomé Mestre Fiol asupra celor trei personaje invizibile din tabloul Las Meninas, apoi studiile unor Gabriel Fuster Mayans și Santiago Sebastian López, acesta din urmă profesor agregat la Facultatea din Palma de Mallorca, redactor șef al revistei Traza y baza, studii comparatiste asupra acelorași tipuri de gîndire spațială, asupra formulei de reprezentare portretistică — altădată considerată naturalistă și convențional-curteană, — acum recunoscută ca fiind de o adîncime similară cu a Comediei Umane balzaciene, mai ales prin suita bufonilor regali, El Primo, Don Juan de Austria, Don Sebastian de Mora, Calaballecas, El bobo de Coria, Maribarbola, Nicolasito Pertusato, etc. o adevărată galerie de efigii caricatural tragice ale destinului omului în condiție terestră, cu substrat etico-filosofic, — sînt teme de exegeză noi pe care, firește, Justi n-avea cum să le devanseze altfel decît prin unele aluzii, în fraze cu alt subiect, demonstrînd, uneori doar prin cîte-un epitet, marea sa intuiție. Apoi, metodele criticii de azi sînt altele decît putea avea la dispoziție Justi în veacul trecut.

Prea puțini cititori mai cred și se mai mulțumesc să considere că exegetul operei de artă n-are de făcut altceva decît să repovestească prin cuvinte o imagine vizuală și să se emoționeze de subiectul literar narat sau să integreze subiectul într-o categorie tematică și să-l facă astfel parte a unui gen proxim, notîndu-i diferențele specifice, sau în sfîrșit să exclame, în prada entuziasmelor, prin fraze frumoase, echivalentul lirico-eseistic al unor interjecții, posibile de prelungit în limbaj discursiv, nici măcar liric, după spusa lui Paul Valéry despre poezie. Cei mai

 mulți cititori de critică de azi cer tot : o lucrare

Scanned with OKEN Scanner

completă, de istorie a epocii, a condiţiilor social-culturale, a artelor înrudite şi a curentelor ivite în afară de arta practicată de cel monografiat, ca şi prelungirile lor înlăuntrul acestei elaborări reductibile la o personalitate, dar şi de estetică, bazată şi pe stabilirea de tipologii umane, caracteristice şi expresive, şi pe analize de textúri sintactice, imagistice, şi pe descompuneri gramaticale de limbaj plastic în elementele de alfabet codificabile, care ajută la descifrarea mesajului conţinut. E bine că publicul vrea şi semiologie, şi semantică, şi informatică, în critica nouă. Dar este o vacanţă pentru el, pentru încordarea pe care o cere extrem de concentrata şi de specializata exegeză critică actuală a operei de artă, să mai poată fi găsite la îndemînă şi citite, cu interes şi cu folos, şi cărţi calde, simple, bine simţite şi bine scrise, ca acest „Velázquez" al lui Justi. Cartea aceasta a rămas, peste decenii, cea care a edificat statuia virtuală a pictorului tratat. Este o statuie mai durabilă şi mai bine executată decît Velázquez-ul care-i pus simbolic să întîmpine, în bronzul zis „nemuritor", pe orice vizitator al Muzeului Prado, la Madrid. Alături de Goya, peste veacuri, Velázquez este geniul cel mai semnificativ pentru artele plastice ale unui popor atît de dotat pentru recepţia şi expresia vizuală, cum dovedeşte naţiunea spaniolă că este, în istoria artelor, din protoistoria cea mai îndepărtată şi pînă azi : de la Altamira şi pînă la Pablo Picasso, „inventatorul întregii ornamentici a veacului XX", cum a fost pe drept denumit, şi pînă la urmaşii lui de azi şi de mîine. De ce, dar, n-am aplauda iniţiativa Editurii Meridiane, care-şi cîştigă prin publicarea acestei traduceri drept al douăsutelea (şi nu ştiu cîte-zecilea) volum din „Biblioteca de artă", cu atîta priză, dovedită, la publicul nostru, noi merite? avem întotdeauna nevoie de textele prestigioase ale istoriei, gradual împlinite, a „fortunei" operei unui genial reprezentant al puterilor spirituale ale speciei umane.

Ion Frunzetti

Scanned with OKEN Scanner

Repertoriul bibliografic cel mai complet îl oferă *Juan Antonio Gaya-Nuño* în „*Bibliohrafia critica y antologica de Velázquez*“, Madrid 1963, reluată și completată de el însuși în *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. XIV, 1966. Aducem aici, la puțină vreme după trecerea din viață a acestui savant, omagiul nostru pios omului, eruditului, profesorului și creatorului de opinie pe care l-am cunoscut (I.F).

Se mai pot consulta cu folos următoarele izvoare și studii moderne:

FR. PACHECO: „*Arte de la pintura*“, Sevilla, 1649. Ediție Sanchez-Canton, Madrid 1956.

A. PALOMINO: „*El Parnaso espanol pintoresco laureado*“ tomul 3 din „*El museo pintorico y Escala Óptica*“, Madrid, 1742

A. CONCA: „*Descrizione odeporica della Spagna*“, Parma, 1793—1797

J. CEAN-BERMUDEZ: „*Diccionario historico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*“, vol. V, Madrid, 1800

W. STIRLING-MAXWELL: „*Velázquez and his works*“ London, 1855. Ediție franceză: „*Velázquez et ses oeuvres*“, Paris, 1865, cu un catalog de Thoré-Bürger.

C. B. CURTIS: „*Velázquez and Murillo*“, London-New-York, 1883 (și catalog.)

G. CRUZADA VILLAAMIL: „*Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez*“, Madrid, 1885.

KARL JUSTI: „*Diego Velázques und sein Jahrhundert*“, Bonn, 1888, 1903, 1922*, 1933*, (Sub îngrijirea lui Ludwig Justi, cu catalog de L. Goldscheiner. Ediția spaniolă „*Velázquez y su siglo*“, 1953, Madrid, publicată sub îngrijirea lui J. A. Gaya Nuño.

W. ARMSTRONG: „*The Art of Velázquez*“, London, 1896.

H. KNACKFUSS: „*Velázquez*“, Leipzig, 1898, 1905, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

A. DE BERUETE (Y MORET): „*Velázquez*“, Paris 1898. Ed. engleză, London, f.a. — 1906 — . Revista dell'Arte, 1909. Ed. germană, Berlin, 1909.

Idem: „*Velázquez en el Museo de Prado*“, Barcelona, 1914
Idem: „*La paleta de Velázquez*“, Madrid, 1922.

M. MESONERO-ROMANOS: „*Velázquez fuera del Museo de Prado*“, Madrid, 1899, (cu catalog).

J. O. PICON: „*Vida y obras de don Diego Velázquez*“, Madrid, 1899, (cu catalog) şi 1925.

ELIE FAURE: „*Velázquez*“, Paris, 1903.

A. BREAL: „*Velázquez*“, London, 1904, Paris 1919.

W. GENSEL: „*Velazquez*“, Stuttgart-Leipzig, 1905 (cu catalog).

A. F. CALVERT şi C. G. HARTLEY: „*Velázquez*“, London, 1908 (cu catalog)

VALERIAN VON LOGA: „*Hat Velazquez radiert?*“ (cu catalog), 1908 J.P.K. (Jahrbuch der Preussischen Kunstler), de U. Thieme şi F. Becker.

A. L. MAYER: „*Kleine Velazquez Studien*“, Munchen, 1913 „*Diego Velazquez*“, Berlin, 1924; „*Velazquez*“, London, 1936 (cu catalog).

J. MORENO VILLA: „*Velázquez*“, Madrid, 1920; „*Locos, enanos, negros, niños palaciegos*“ (Nebuni, pitici, negri şi copii de la curte), Mexico-City, 1939.

E. RODRIGUEZ-SADIA: „*Velázquez*“, Madrid, 1925.

J. ALLENDE-SALAZAR: „*Velázquez*“, Stuttgart-Leipzig, f.a. (1925 cu catalog)

F. J. SANCHEZ-CANTON: „*La libreria de Velázquez*“ în „*Homenaje a Manendez Pidal*“, Madrid, 1925. „*Museo del Prado: catálogo de los cuadros*“, Madrid, 1952.

ENRIQUE LAFUENTE-FERRARI: „*Velázquez*“, London, 1943 (cu catalog)
Idem — Barcelona, 1944
Idem — Genève, 1960
Idem — Santander, 1960

LEON-PAUL FARGUE: „*Velazquez*“, Paris, 1946

D. ANGULO-IÑIGUEZ: „*Velasquez. Como compuso sus principales cuadros*“, Sevilla, 1947

E. DU GUÉ TRAPIER: „*Velazquez*“, New-York, 1948

C. O. FLEXA RIBEIRO: „*Velazquez e o realismo*“, Rio de Janeiro, 1949

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: „*Papeles sobre Velázquez y Goya*“ (articole despre V. şi G.) Madrid, 1950.

TATIANA KAPTEREVA: „*Velazquez şi portretul spaniol*“, Moscova, 1956, trad. germană, „*Velázquez und die Spanische Porträtmalerei*“, Leipzig, 1961

Scanned with OKEN Scanner

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: „*Velázquez*“, New-York, 1953
Idem: „*Velázquez*“, Madrid, 1959
B. PANTORBA: „*La vida y la Obra de Velázquez*“, Madrid, 1955 (cu catalog)
Idem: „*Tuta la pittura del Velazquez*“ f.a.
V. DE SAMBRICIO (și alții): „*Velazquez y lo velazqueño*“ (Velázquez și spiritul velazquian) Catalog al expoziției, Madrid, 1960.
A. GALLEGO Y BURIN (și alții): „*Varia Velazqueña*“, Madrid, 1960
XAVIER DE SALAS: „*Velázquez*“, London, 1962
J. LOPEZ-REY: „*Velázquez*“, London, 1962 (cu catalog)
MIGUEL-ANGEL ASTURIAS: „*L'opera completa di Velazquez*“ în „Classici dell'Arte“, Rizzoli, Milano, 1969 (Aparat critic și filologic de P. M. Bardi)
BARTOLOMÉ MESTRE FIOL: „*Los tres personajes invisibles de LAS MENINAS*“ extras din revista „*Mayurqa*“. Nr. 8, 1972, Palmo de Mallorca.

INTRODUCERE

Diego de Silva Velázquez — iată un nume care cu o sută de ani în urmă era puţin cunoscut dincoace de Pirinei şi cu atît mai puţin în Germania. Cercul pictorilor de primă mînă părea demult închis şi nimeni nu bănuia că departe, în sud-vestul Europei, se mai află ascunse în castelele de la Madrid şi *Buen Retiro*, pînzele unui pretendent cu drepturi depline la un loc în Panteonul acelor artişti.

Velázquez a dat cu arta sa o operă nepieritoare Spaniei acelor zile, în care monarhia participa aproape pentru ultima oară la marile încleştări ale istoriei. Acesta este pictorul care a înţeles ca nimeni altul fiinţa spaniolă, făurindu-i totodată formele şi limbajul corespunzător spiritului popular. Iată motivul pentru care încă din timpul vieţii, iar mai apoi din ce în ce mai insistent, a fost socotit drept un autentic pictor naţional; el este aidoma lui Rembrandt în Olanda şi lui Dürer în Germania, acel artist de necontestat ce s-a înălţat pînă la locul pe care nu-l cîştigă decît artiştii în care o naţiune îşi recunoaşte specificul, precum şi tot ceea ce ea are mai bun. El s-a ivit în momentul în care imperiul celor două

lumi intrase în declin, însă vremea regelui său Filip al IV-lea, potrivit cuvintelor lui Leopold von Ranke, „avea o culoare mult mai spaniolă decît cea dinainte, cu toată amărăciunea iscată de eşecurile politice şi dezastrele financiare". O culoare care în unele privinţe este una dintre cele mai strălucitoare. Pictorii şi scriitorii nu ne apar oare ca şi cînd întreaga naţiune şi-ar fi mistuit vigoarea spirituală ce-i mai rămăsese într-un minunat foc de artificii după a cărui explozie n-a mai rămas altceva decît cenuşă şi zgură?

Dar ceea ce captivează la Velázquez nu este doar nota patriotică pentru conaţionalii săi şi interesul istorico-etnografic pentru străini. Bineînţeles că în acea perioadă de înalte culmi spirituale din Germania, în care mărturiile geniului spaniol au fost acreditate de poeţi rafinaţi şi geniali la rîndu-le, cînd Friedrich Schlegel îi recunoştea lui Calderón „coroana de diamante a constelaţiei scriitoriceşti", de Velázquez nu auziseră încă nimic contemporanii „razelor strălucitoare ale spiritului".

În primul rînd din motive cu totul exterioare: operele sale au fost dintotdeauna greu accesibile, cu toate că ştirile despre activitatea sa ca pictor pătrunseseră devreme în istoriile vieţilor de pictori. Mai ales că lucrările sale nu se împrăştiaseră. Dacă însă ar fi fost cunoscute, n-ar fi fost întîmpinate de romantici cu tot atîta căldură ca, de pildă, cele ale poeţilor.

Velázquez a pictat şi altare şi nu era lipsit de simţăminte religioase, iar la apogeul carierei sale a dobîndit chiar şi o cruce de cavaler; însă formaţia sa de artist s-a închegat într-o ambianţă care îşi întorsese cu totul faţa de la evul mediu.

Scanned with OKEN Scanner

Şi cu toate că a strîns la Roma o veritabilă colecţie de mulaje antice, el a mers întotdeauna pe calea naturalismului.

A fost o întîmplare că ivirea în public a lucrărilor sale — am putea spune descoperirea sa — a avut loc într-o epocă de abatere de la direcţiile care dominau veacul al optsprezecelea şi vremurile revoluţiei. Aşa s-a întîmplat că mult uitaţii partizani ai celor mai moderne profesiuni de credinţă şi chiar profeţii acestora, l-au elogiat ca pe „pictorul care s-a dovedit între toţi cel mai pictor". Ar fi însă greşit să tragem de aici concluzia că aprecierea de care se bucura ar fi fost sectară. El şi-o datorează doar impresiei pe care o produce opera sa, în absenţa oricăror lumini artificiale: faptul este atestat de exponenţii unor curente artistice foarte diferite, care cei dintîi s-au simţit obligaţi să vorbească despre el.

Primul care şi-a dat seama de marele său har, care a intuit în junele artist geniul, a fost Pacheco, cel ce încărunţise în studierea romaniştilor din *Cinquecento*. Iar cel dintîi care s-a străduit cu multă însufleţire să se ocupe de istoria vieţii sale, a fost un pictor ce se poate lăuda că a introdus în Spania pictura italiană de plafoane de tip baroc, în genul lui padre Pozzo. Colegul de breaslă care i-a caracterizat atît de potrivit arta, aproape chiar exhaustiv şi a indicat locul pe care urma să-l ocupe pe firmamentul noii picturi, nu era nimeni altul decît Rafael Mengs.

Acel Rafael Mengs, care a elogiat neobosit şi i-a analizat în scrierile sale pe cei patru corifei italieni, visînd la o renaştere a artei prin împletirea studiului acestora cu cel al anticilor greci, în vreme ce în lucrările sale nu rămînea decît un eclectic

Scanned with OKEN Scanner

banal; același care, în anul 1761, cercetînd mai îndeaproape tablourile din tezaurul regal, a observat nu fără emoție (fiindcă avea totuși un ochi de pictor) lucrările unui artist cu care se asemăna cel mai puțin dintre toți cei cărora le văzuse opera. În așa-numitul „stil al naturii", el l-a găsit pe Velázquez mai presus decît aceia pe care îi socotise pînă atunci drept stegarii acestui stil, anume Tițian, Rembrandt și Gerard Dow. A recunoscut de îndată omul care făurise o operă cu un pronunțat caracter personal, doar prin nobilul său talent, fără imitații ori modele, numai printr-o atentă observare a naturii. Astfel că el devine cel mai înalt etalon al stilului naturalist prin iscusința sa în redarea luminilor și umbrelor, a atmosferei dintre obiecte (*ambiente*), a luciului de reflex al suprafețelor. A pictat realitatea nu așa cum este, ci așa cum pare a fi, într-o manieră aleasă și îndrăzneață, de *risoluzione*, *e per cosi dire*, *di disprezzo*, în vreme ce reprezenta cu multă fidelitate obiectele pe care le avea dinaintea ochilor, fără să le finiseze (*sin deciderle*) ori să le copieze în mod mecanic. Astfel se exprima acest academist care avea cu totul alte păreri despre mai înaltele scopuri ale artei — și bineînțeles că dorea să le atingă, însă nu era înzestrat cu forța necesară; dar ca o minte cu un orizont mai larg, așa cum se considera dealtfel, el a înțeles să aprecieze cum se cuvine semnificația scenelor mai plebee în opera lui Velázquez.

Ceea ce exprima Mengs în felul său, fusese și impresia contemporanilor. Atunci cînd pictorul de Curte al lui Filip al IV-lea a expus în Panteonul de la Roma, în timpul anului jubiliar, portretul slujitorului său Juan Pareja, pictorii ar fi spus,

Scanned with OKEN Scanner

potrivit unui german aflat acolo: Toate cele vechi ori noi nu sînt decît pictură şi singur acest tablou oglindeşte cu adevărat realitatea. O apreciere plină de tîlc în acel an 1650. Ea era pe potriva intenţiilor maestrului însuşi. Lucruri asemănătoare spun încă şi astăzi pictorii despre portretul pontifului din acea vreme, Inocenţiu al X-lea, ca şi despre autoportretul său, pe care îl lăsase cu douăzeci de ani în urmă în „capitala artelor". Puternica impresie produsă de remarcabilul portret de pontif din galeria Doria, în primăvara anului 1867, asupra autorului acestor rînduri, a stat şi la baza interesului pentru creaţia lui Velázquez, fiind un punct de plecare pentru studiile şi călătoriile al căror fruct îl reprezintă cartea de faţă.

Velázquez ţine de acei maeştri ce nu pot fi comparaţi cu vreun altul. Acela care ar dori să închidă într-o formulă asemenea uriaşi, ar fi pîndit de pericolul platitudinilor şi oricît de pretenţios ar suna acestea, ar spune de fapt prea puţin. Pictorul de Curte al lui Carol al III-lea îl socotea ca pe cel dîntîi dintre naturalişti; un altul mai afirmă că „dacă pictura ar fi o a doua geneză, atunci Velázquez ar sta fără doar şi poate mai presus de toţi pictorii". Waagen, care l-a cunoscut bătrîn la Madrid, credea că reprezintă realismul şcolii spaniole în toată unilateralitatea ei, însă pe deplin. El nu se poate opri să adauge: „În măsura în care oamenii sînt zugrăviţi aşa cum se află, cu o mare vioiciune a redării, cu cea mai mare probitate în forme şi culori şi cu o neasemuită măiestrie a expunerii ample şi libere, îl

Scanned with OKEN Scanner

consider cel mai mare pictor care a trăit vreodată". Apoi, W. Bürger l-a definit cît se poate de nuanțat, spunînd că ar fi: *le peintre le plus peintre qui fût jamais.*

* * *

S-ar putea crede că Velázquez are în arta spaniolă o poziție aparte care, deși corespunde temperamentului său, ar fi totuși determinată de o doctrină introdusă acolo din străinătate, grație unui concurs de împrejurări. Deoarece ne imaginăm Spania ca pe un soi de țară a făgăduinței în ceea ce privește romantismul, a cărei populație a fost marcată de șapte secole de cavalerism și lupte pentru credință. Pentru aceasta stă mărturie marea precumpănire pe care o are pictura religioasă asupra celei laice, catolicismul sever al pictorilor ei. Totuși cine ar putea să susțină că Spania se poate măsura cu Italia în privința picturii sacre creștine? Are ea oare vreun Giotto ori Fiesole, vreun Bellini sau Perugino? În zadar am căuta o operă de artă care să stea alături de Madona Sixtină, de Disputa ori de Închinarea mielului de la Gent. În aceeași măsură în care Spania a dat la iveală vreun Dante ori Milton. Singur, doar pe Murillo îl au, al cărui conținut spiritual este comparabil cu acela care era admirat în vremurile mai de demult la Guido, Carlo Dolce și Sassoferrato. Ceea ce îl înalță peste toți aceștia este introducerea fericită a unor siluete, culori și lumini în prea sfintele subiecte, sub semnul unei firi joviale, plăcute și plină de viață.

Tablourile cu subiect religios ale acestei națiuni captivează — dacă ne gîndim bine — nu atît prin bogăția mijloacelor artistice, prin deli-

Scanned with OKEN Scanner

cateţea simţămîntului ori profunzimea simbolisticii, cît printr-o notă de gravitate, cucernicie şi virtute, chiar şi în fanatism. Istoria sacră nu le servea doar ca pretext pentru a introduce în chip fraudulos motive seducătoare, de altă proveniență: în smerenia lor medievală, ei nu s-au gîndit să transpună aceste motive în universul spaniol. De unde şi această pictură bisericească adesea bizară, ce captivează chiar şi atunci cînd devine respingătoare datorită unui fanatism sumbru, prin naivitate şi o pronunţată notă personală care a condus uneori la supraevaluarea ei în planul artistic.

La fel ca în Flandra ori în Toscana, găsim şi în provinciile Spaniei, în veacul al unsprezecelea, pictori de retabluri aflaţi pe drumul unui realism naiv, prins în canoanele artei gotice. Maniera italiană a pus însă iute capăt acestor începuturi de pictură populară. Vreme de un veac, spaniolii au tot chibzuit pînă au ajuns la idealism: cu mare greutate au izbutit să dea la iveală o artă de tip imparţial. A urmat apoi cotitura către un sistem opus, însă de astă dată cu o altfel de zestre artistică. Realismul avea acum rolul să descătuşeze specificul naţional, tocmai pentru că se referea la izvorul autentic cel mai la îndemînă şi fiindcă oferea talentelor o cale proprie. Însă tocmai aceşti maeştri strict autentic spanioli, care, cu excepţia unuia singur, nu trecuseră niciodată fruntariile ţării, s-au inspirat de pretutindeni şi au creat ceea ce este îndeobşte cunoscut sub numele de şcoala spaniolă. Ei aparţin de imaginea acelei epoci a lui Filip al IV-lea. Printre ei, Velázquez era cel care avea ochiul artistic cel mai avizat principii riguroase, precum şi tehnica cea mai calificată.

Scanned with OKEN Scanner

De peste o sută de ani se constituise în Spania un stat în sensul modern al cuvîntului, a cărui administraţie tolera însă persistenţa unor mentalităţi ce aparţinuseră veacului de mijloc. Din fricţiunea între o raţiune practică, antipoetică, disciplinată de clasici şi acea lume a viselor, a luat fiinţă o carte pe care cineva o considera singura carte bună a lor, cu siguranţă o carte incomparabilă nu numai în ceea ce priveşte poezia lor, dar poate şi întreaga poezie modernă: îngropăciunea hazlie a romantismului cavaleresc. Pe atunci nu exista o anticameră în care să nu zacă vreun Don Quijotte; cartea căzuse ca o noutate în mîinile unor tineri pictori al căror cerc a fost cunoscut mai tîrziu sub numele de „şcoala de la Sevilla". Miguel Cervantes, care considera experienţa, ca şi Leonardo, drept mama tuturor ştiinţelor, iar istoria ca sacră, „fiindcă este adevărată şi acolo unde aflăm adevărul îl aflăm şi pe Dumnezeu" — poseda în fertilul său geniu şi o fărîmă de raţionalism popular, denumit de August Schlegel „colţul prozaic al fiinţei sale poetice". Rar lipseşte însă un asemenea colţ prozaic din producţiile spirituale spaniole. Alături de fantomaticul armăsar al romantismului, treapădă măruntul asin al destoinicului haz popular. În veacul al şaisprezecelea, eposul lor se compunea din nişte note zilnice scrise într-o campanie războinică purtată împotriva indienilor, care se doreau a fi „o realitate nemijlocită a unui martor ocular, preluată potrivit realităţii şi croită pe măsura acesteia". La temelia teatrului lor stă în chip de *enfant terrible* acea nuvelă dialogată a Celestinei; nici o altă comedie n-a fost citită şi publicată mai mult! Prin amănunţirea banalităţii, marea literatură picarescă

Scanned with OKEN Scanner

a lui Quevedo nu este decît o precursoare a romanului realist modern de tristă amintire. În vreme ce în așa-numitul *grand siècle* francez predomina regula clasică, Lope a inaugurat epoca de aur a dramei spaniole prin vestirea unor noi reguli, un soi de capitulare a gustului clasic introdus și acolo, în fața cutumelor spaniole, a succesului de public, a comediei barbare, cum o spune în mod deschis el însuși, care imită obiceiurile și viața de fiece zi a timpului. Neobosiți, acei autori dramatici au făcut tot felul de variațiuni pe tema vechilor exaltări ale sentimentului onoarei, dragostei și loialității, cu implicații îndrăznețe într-o limbă scînteietoare; însă poetul secolului și al Curții, pe care această carte va încerca să le descrie, anume Calderón, acel „poet, dacă a existat vreodată unul", posedă în afară de spiritul timpului său, spirit pe care l-a și întrecut în unele privințe, o imagine a moravurilor și costumelor epocii, a scenelor din ulițe sau piețe, din grădini și biserici, palate ori cîrciumi, mult mai autentice decît au fost redate în cronici ori memorii. În comediile acestui poet al dorințelor supreme și al meditațiilor mistice, nu sînt cuprinse doar cunoștințe scenice, ci și unele despre oameni și lume, uneori chiar o înțelegere sănătoasă a firii omenești, ce ar putea constitui un exemplu pentru epoci mult mai luminate. Acest apărător al „nobleții picturii" susținea, printre altele, că pictorii nu sînt altceva decît imitatorii nesfîrșitei naturi.

De unde provenea la spanioli această trăsătură?

Am putea crede că s-a petrecut un transfer de însușiri, determinat adesea de o luptă îndelungată, că ei ar fi preluat acest simț acut al realității — ca dealtfel și disprețul față de muncă — de la oponenții lor, maurii. „Arabul — spune Dozy — n-are prea multă fantezie și puțină inventivitate,

însă are o mare predilecție pentru tot ce este real și pozitiv. Poeții arabi descriu ceea ce trăiesc și nu inventă nimic". Cervantes considera poezia cavalerească o carte plină de minciuni (*libros mentirosos*). Dacă arabilor le-ar fi fost îngăduit să picteze, probabil că artiștii lor ar fi pictat portrete, scene de vînătoare, serbări ori tablouri de gen, cum nu-ți rămîne să vezi decît în sala justiției din Alhambra, bineînțeles ieșite, după părerea mea, din mîna unui spaniol.

S-ar putea așadar chiar spune: geniul acestei națiuni a fost oare acela care și-a format la ceasul potrivit un ochi ca organ pregătit pentru prinderea imaginilor vizibile, ca nici altul pînă atunci și o mînă în stare să redea imaginea ce i se ivea dinainte cu finețe și agerime, cu putere evocatoare și fidelitate, cu naturalețe și pregnanță, care întrecea orice altă mînă purtătoare a unui penel? Din ce se compunea această artă a lui Velázquez? Nimeni nu se simțea în stare a-i găsi o formulă. Ce vor să spună aceste noțiuni pline de semnificații, dar totuși goale! Limbajul este insuficient, fiindcă nu este apt să redea nuanțe de un asemenea grad. Dacă ai imagina o descriere perfectă a unei capodopere și ai însărcina un pictor ideal să o transpună din nou în pictură, el n-ar putea să realizeze decît o mediocritate oarecare, însă va trebui să fim de acord că a găsit o soluție fericită.

Este adevărat că Velázquez nu era prea înzestrat cu divina calitate a fanteziei, și puțini au fost atît de reținuți în a o folosi. Nimeni n-a căutat mai puțin ocazia de a făuri frumusețe ori de a exprima idei. Nimeni nu și-ar fi dedicat cu atîta resemnare penelul dătător de viață unor oameni de calitate îndoielnică. El îi întrece chiar pe artiștii înrudiți în direcția naturalistă, printr-o redare prozaică și uneori chiar searbădă. Severitatea rece a observatorului naturii este completată de o notă de uscăciune proprie curteanului.

Parcă și-ar fi pus în gînd să demonstreze că proza se poate lua la întrecere cu poezia și realitatea cu fantezia, dacă ești foarte serios. Nimic

Scanned with OKEN Scanner

nu se potrivește mai mult cu firea sa decît des citatele vorbe ale lui Dürer, că „arta stă ascunsă în natură, o posedă acela care poate să i-o smulgă". Cineva îl denumea secretarul particular al naturii. Există oare un anumit grad de realism la nivelul căruia el recîștigă brusc toate la cîte renunțase? Gradul acesta este zugrăvit de un englez: „Capodoperele sale, aidoma creațiilor nemuritoare ale lui Shakespeare, sînt pline de un realism atît de intens și de viu, încît probabil că vor avea vreme îndelungată același efect asupra privitorului ca și în prima clipă a făuririi lor. Trăsătura comună a tablourilor lui Velázquez cu fotografia, constă în faptul că ele impresionează spiritul cu o asemenea pregnanță a realității, încît amintirea lor se confundă cu însăși viziunea lucrurilor".

S-ar mai putea spune că, cu cît s-a transpus mai puțin în subiecte decît alții, cu atît le-a priceput mai bine. Încă sub impresia unei vizite făcute în galeria spaniolă de la Luvru (din păcate doar puțină vreme în ființă), un german a scris: „Dacă îi lipseau aripile pentru a se înălța deasupra norilor și a reda într-o viziune supraumană o imagine a acelor regiuni, poate că era în schimb artistul cel mai important dintre toți cei cu picioarele bine înfipte în pămînt. Tablourile lui au atins desăvîrșirea în expresie și caracter, și adesea aveau o culoare foarte poetică, fără să dorească altceva decît să rămînă autentic și fidel naturii; el conferea celui mai simplu portret mai multă poezie și elan decît mulți alți pictori în compozițiile lor încărcate de simboluri".

Oare prisma prin care vedea el natura (ca să folosesc o noțiune din fizică) absorbea mai puține elemente coloristice decît organul vizual al altora? Pot fi folosite tablourile sale ca unitate de măsură pentru acelea ale altora, în care se pot ghici resturile de zgură tradiționale ori de adăugiri subiective? De fapt, dacă te lași furat de ambianța de vrajă din tablourile sale — chiar coloritul lui Tițian îți pare o clipă convențional, Rembrandt fantast și baroc, iar Rubens plin de

Scanned with OKEN Scanner

emfază manieristă. Bineînțeles că părerea potrivit căreia detaliile folosite de el rezistă ochiului unui anatomist, unui sportiv ori unui cizmar, ar provoca doar zîmbete unui artist; siluetele acestea poartă însă în ele ceva din vraja vieții: o vrajă ce se desprinde din luciul suprafețelor pielii, din radiația personalității, din aparența clipei care parcă pulsează, respiră, ori din profunzimea caracterului.

Altor artiști le-au revenit subiecte mai însemnate, mai mărețe, mai înălțătoare, sau poate că dispuneau de o forță de creație mai mare, de tonuri și acorduri mai fermecătoare ori mai puternice — dar cum se face că spaniolul, cu subiectele sale banale și uneori chiar respingătoare, cu o dispoziție sufletească plină de indiferență, cu mijloace simple ce se adresează doar simțurilor, se afirmă totuși din plin alături de ceilalți, ba chiar îi și lasă în umbră? Fiindcă avem de-a face cu puterea adevărului. Magia spiritelor ce dominau acea epocă se afla mai degrabă în arsenalul artei lor de redare uimitoare, pe care știau s-o subordoneze fiecărui subiect, decît în energia spirituală dedicată unui singur scop, care distilează din obiectul avut în vedere întreaga artă latentă cuprinsă în el. Dacă în general arta lor ne mai captivează încă, opera singulară nu se mai bucură de aceeași admirație, iar mai multe lucrări la un loc devin obositoare. În schimb Velázquez este oricum nou în fiecare tablou. Acolo unde alegerea subiectului depinde de el — prin situația sa era mai obligat decît alții, — se găsesc întotdeauna probleme ce-l preocupă; soluțiile adoptate sînt sui-generis. Noutatea însă, oricît ar fi fost ea de admirată, n-o mai repeta. Alți artiști și-ar fi înjghebat întreaga existență pe variantele unei astfel de noutăți. În tablourile sale majore abia dacă poți afla vreo reminiscență dintr-o lucrare anterioară: motiv datorită căruia au și rămas neegalate.

El nu cade niciodată în rutină, fiindcă își extrage atît imaginea, cît și metodele de redare, chiar din subiect; este variat ca și acesta și în consecință interesul îți rămîne permanent treaz,

Scanned with OKEN Scanner

nu te saturi nicicînd. Acest procedeu era denumit de Palomino canonizarea operei de artă, originalitatea ei. Ea nu rezidă atît într-o subiectivitate uriaşă, ce-şi pune pecetea pe orice i se înfăţişează, dar este în stare să-şi reverse harul şi asupra unor scene mai banale ori de o categorie mai limitată.

S-a încercat adesea a se căuta secretul operelor artistice în anumite procedee tehnice ori şiretlicuri picturale, mai ales atunci cînd maniera artistului iese atît de limpede la iveală. Velázquez se impune tuturor acelora care mînuiesc penelul prin acest luciu exterior al tehnicii sale, ca un practician plin de har, care ştie să exprime mult cu puţin. Neobişnuit era însă felul în care capta imaginea: dar geniul (ca şi natura dealtfel) a avut dintotdeauna la dispoziţie şi mijloacele pentru ceea ce dorea să vadă ori intenţiona să redea. Aceste mijloace variază potrivit temei; uneori pot să fie determinate de clipă, să fie foarte simple, ca de pildă cele cu care a atins Rembrandt cîteodată efecte inimitabile în gravurile sale. Este îndoielnică înţelepciunea potrivit căreia se crede că „voinţa spirituală a artistului e strîns legată de capacitatea tehnică a redării": încă un pas şi se va cere materiei să precizeze forma — fapt care ar infirma arta cu totul.

* *
*

Lui Velázquez (ori admiratorilor săi) le-a fost hărăzit ca cea mai însemnată parte a lucrărilor sale să rămînă pe meleagurile unde au fost create. Doar că, de prin palate, ele au ajuns în muzeu. Datorită stabilităţii culorilor, aerului uscat de la Madrid şi îngrijirilor acordate de conducătorii galeriei, mai toate se află într-o stare cît se poate de bună. Avem astfel posibilitatea, în această ţară şi lume a sudului, unde comentariile sînt mai vii decît în alte părţi, să urmărim o carieră artistică de patruzeci de ani, cu toate metamorfozele ei. Fiindcă numai viaţa înlătură colbul pe care l-au aşternut veacurile peste operele de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă o calitate majoră a unei lucrări din domeniul artelor de imitaţie este veridicitatea (în parte efectul constă şi în recunoaştere), ar fi util să ştim ce i-a trecut artistului pe dinaintea ochilor. Căci acei cavaleri cu *golilla* în jurul gîtului şi acele doamne înveşmîntate în *vertugadines* nu mai sînt de văzut pe malurile Mansanares-ului; neamul şi glia s-au schimbat, însă, prea puţin. Adesea se dau denumiri nepotrivite unor picturi, fiindcă nu se cunoaşte realitatea pe care o reprezintă; se pune pe seama artistului ceea ce se afla de fapt în subiect; se urmăreşte înlănţuirea motivelor de parcă ar fi arcanele unor tradiţii de castă, în vreme ce ele se află în faţa ochilor tuturor; se consideră o redare ţeapănă ori grosolană, afectată sau ideală, acolo unde poate că nu avem de-a face decît cu o transpunere sinceră a naturii. Limbajul atitudinilor unui om din sud îi apare nordicului ca un fel de pantomimă. Trebuie să încercăm însă a însufleţi epoca şi ambianţa în care au fost create aceste picturi, prin evocarea unor personalităţi, circumstanţe sau aparenţe variate, folosindu-ne de surse din arhivă, cronicăreşti ori literare. Cît de des întîlnim în cărţile, scrisorile ori versurile acelor timpuri, aluzii ce par a se referi la tablourile lui Velázquez! Aşa recunoaştem acele peisaje cu amplele şi singuraticele lor văi lipsite de vegetaţie din munţii castilieni, cu cerul lor albastru, limpede şi saturat, cu dîrele argintii de lumină ale norilor ce le străbat şi verdele palid al frunzişului, peisaje în care artistul şi-a plasat încîntătoarele sale portrete ecvestre. Sau pe vreun ţăran ori cerşetor într-o uliţă strîmtă de orăşel spaniol, care a descins parcă aievea dintr-un tablou de Velázquez. Muzeul constituie el însuşi o parte din această evocare: în el se află lucrările unor artişti contemporani cu care maestrul avea relaţii, lume din societatea timpului, imaginea grădinilor în care se plimba, operele artiştilor italieni pe care îi studia şi admira, chiar şi unele tablouri pe care le adusese în Spania el însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Din păcate această amenajare comodă este pîndită și de primejdii, ca de pildă o distrugere în masă provocată de vreo catastrofă fortuită, ca cea din anul 1734, într-o țară a revoluțiilor și a inconștienței oficiale. Un cotidian madrilen a vrut să atragă atenția asupra unui asemenea pericol, alarmîndu-și cititorii cu o știre referitoare la izbucnirea unui incendiu la muzeul Prado; oricine l-a vizitat, poate să confirme o astfel de temere.

Doar puține lucrări mai importante au fost distruse în cursul incendiilor suferite de castele sau biserici; multe au trecut însă granița în vremurile tulburi din epoca lui Napoleon; mai toate tablourile se află în proprietăți particulare. Pentru a avea o privire de ansamblu asupra creației lui Velázquez, se cade să cunoaștem și această parte risipită — oarecum în mișcare — a lucrărilor pe care le-a lăsat artistul în urmă. Nu numai întîmplarea a făcut ca majoritatea acestora să ajungă în Anglia. Încă din veacul al optsprezecelea se observa acolo o predilecție pentru arta spaniolului; iar unii pictori ca Wilkie sau Burnet o considerau înrudită cu cea a portretiștilor englezi.

Autorul nu poate pierde această ocazie, pentru a mulțumi posesorilor de tablouri din acea țară care i-au înlesnit lui, străinului, vizitarea comodă și uneori repetată a colecțiilor, precum și examinarea unor tablouri expuse aparte în locuințele lor, — o amabilitate care li se părea normală dar care, cuprinsă într-o evocare mai amplă, constituie o impresie radioasă. Fără amabilitatea respectivă, această carte n-ar fi putut fi scrisă. Ea a fost alcătuită la timp, înainte de risipirea acestor comori, care pe atunci erau încă privite ca un bun al întregii națiuni.

Cu toate că muzeul de la Madrid rămîne fără rival, doar prin faptul că posedă cele cinci importante scene istorice, îi lipsesc totuși cîteva piese remarcabile, chiar unele categorii întregi de redări. Printre acestea se află scenele populare și *bodegones*-urile lucrate în tinerețe, figurile unor înalți prelați și, cu o singură excepție, portretele

Scanned with OKEN Scanner

unor doamne care nu făceau parte din familia regală, precum și unicatul care-o înfățișează pe zeița Venus. În privința tablourilor în care sînt redate femei și copii plini de strălucire juvenilă și podoabe lucitoare, galeria din Viena o întrece pe cea a Madridului. În sfîrșit, toate scenele de vînătoare și manej, precum și o schiță originală autentică, se află în Anglia. Acest tezaur a fost înfățișat publicului, pentru prima oară, în expoziția de la Manchester, din anul 1875.

* *
*

Numele lui Velázquez apare tipărit pentru prima oară în *Dialogos* (1633), ale italianului Vincencio Carducho, care nu-i era prea binevoitor, cu ocazia unei enumerări a picturilor din palat. Știrile cele mai timpurii și mai demne de încredere despre perioada de tinerețe sînt cuprinse în cartea socrului său Pacheco, *Arta picturii* (1648). Relatarea despre călătoria în Italia, cu care se încheie lucrarea, are la bază, indiscutabil, păreri extrase din corespondența purtată cu această ocazie. Maniera sa mai tîrzie de a picta n-a mai fost cunoscută, bineînțeles, de Pacheco, rămas în îndepărtata Sevilla; pentru el Velázquez rămînea înrudit artistic cu Ribera; în vremea aceea era considerat un al doilea Caravaggio. La șaizeci și patru de ani după moarte, a apărut o descriere detaliată a vieții sale, în lucrarea *Museo pictórico* (1724) scrisă de pictorul Antonio Palomino Velasco. Acest Vasari spaniol a avut treabă la Madrid încă din 1678; în 1688 devine pictor al regelui; prin palate a găsit toate așa cum le lăsase Velázquez; a folosit documente și însemnări ale unor pictori ce-i stătuseră artistului în preajmă, ca cele ale lui Juan de Alfaro. Avea deci posibilitatea să se inspire din izvoare directe; de fapt, ceea ce au adăugat alții ulterior se rezumă doar la unele rectificări ori suplimente. Din *Museo* provine orice știre despre Velázquez sau pictura spaniolă, chiar pînă în secolul trecut. Viețile sale (*Vidas*)

Scanned with OKEN Scanner

au fost traduse în 1739 în limba engleză, în 1749 în franceză, iar în 1781 în germană: articolul lui d'Argenville (1745), nu este decît un extras. În „Călătoriile" sale, Antonio Ponz n-a adus nou decît unele descrieri de tablouri; Cean Bermudez (1800) a folosit pentru *Diccionario* însemnările unor contemporani, ca cele (lipsite de importanţă) ale pictorilor Juan Rizi şi Lazaro Diaz del Valle (1659), care se mai găsesc în copie. „Discursurile" unui amic şi tovarăş de lucru, Jusepe Martinez, publicate de curînd de Valentin Carderera (1866), conţin unele lucruri remarcabile. Velázquez a devenit însă mai înţeles şi cunoscut de lumea întreagă abia în secolul al nouăsprezecelea, cu ocazia a două evenimente. Primul l-a constituit hotărîrea regelui Ferdinand al VII-lea, sugerată de a doua soţie a sa, Maria Isabel de Braganza, de a strînge laolaltă tablourile palatelor de la Madrid şi San Ildefonso într-o galerie de artă; ea a fost predată oficialităţii în palatul clădit sub predecesorul său Carol al III-lea de Villanueva pentru un muzeu de istorie naturală, la Prado (1819). Celălalt eveniment l-a constituit risipirea tablourilor spaniole în vremi de război, prin Anglia şi Franţa. Din acest moment lumea a devenit atentă şi în privinţa acelora aflate în străinătate mai dinainte. Multe lucrări din Italia şi Franţa, din palatele familiei imperiale austriece, din galeria de la Dresda ş.a., stătuseră pînă atunci ascunse sau erau atribuite altor artişti, mai cu seamă lui Rubens; doar portretul din palatul Doria-Pamfili şi-a păstrat întotdeauna adevăratul său nume, acela care se putea citi pe scrisoarea din mîna pontifului. De acum înainte numele lui Velázquez a căpătat o anume rezonanţă. În cercurile artistice de la Paris şi Londra se vorbeşte mult despre el, iar persoana sa dă mult de lucru artiştilor, iubitorilor de artă, negustorilor şi cercetătorilor. Abia dacă mai există vreun artist al trecutului care să-i intereseze şi să-i emoţioneze pe pictori într-o asemenea măsură ca el. Influenţa i se face simţită în rîndul unor pictori mai mult sau mai puţin însemnaţi, mai întîi în Franţa, însă

Scanned with OKEN Scanner

nu întotdeauna în mod îmbucurător. Dintre străini, englezii au fost aceia care l-au prețuit mai întîi. Pictorul Richard Cumberland ne-a zugrăvit impresia produsă de portretul ecvestru din noul palat Bourbon. Prima biografie demnă de a fi citită o datorăm lui Sir William Stirling Maxwell, un baronet scoțian (născut în 1818, mort în 1878). Ea a apărut în „Analele artiștilor spanioli" editată de el la Londra în 1848, lucrare extinsă apoi mult, în chip de carte, în 1885. Stirling era un scriitor distins, nu numai prin faptul că nu-și vindea lucrările. Opera sa se numără printre acelea care îți dau sentimentul că te găsești într-o companie bună. Ea se adresează mai cu seamă gustului rafinat al publicului, dar nu exclude erudiția. Scriitorul oferă întotdeauna, într-un spațiu restrîns, date interesante și greu accesibile, multe curiozități, așa cum numai un asemenea bibliofil era în stare să adune; Ford spune că este „o *Olla potrida** împănată cu tot felul de ingrediente, inclusiv usturoiul național". Totuși Sir William era mai mult istoric, heraldist și literator decît cunoscător într-ale artei, cu toate că era un desenator abil. El insistă mai mult asupra redărilor geografice, a unor serbări și mari acțiuni de stat, decît asupra unor caracteristici ori metode picturale. Analele de care am amintit, publicate dealtfel cînd era foarte tînăr, nu constituie decît o prelucrare elegantă, cu gust de sos englezesc, a relatărilor lui Palomino și Bermudez, de fapt nimic mai mult decît cele ce le strînsese pe vremuri harnicul Fiorillo la Göttingen (1806); animate doar de luminile și culorile impresiilor sale de călătorie și trecute prin perspectivele și anecdotele istoriilor ce-i fuseseră încredințate.

Biografia lui Stirling a fost tradusă în germană (1886) și franceză (1865), cu un catalog *raisonné* de W. Bűrger, înlocuit în 1888 de o lucrare originală a lui Paul Lefort. Mai bogat în observații fine și pătrunzătoare este eseul lui Emile Michel, apărut în *Revue des deux mondes* în 1894. Dacă

* Ghiveci

Scanned with OKEN Scanner

Stirling se inspirase mai mult din cărți, observațiile lui W. Bűrger (Théodore Thoré) erau inspirate de contactul direct cu tablourile, ca un fel de cozerie stenografiată în salon și muzeu. Acest critic sagace al pictorilor vechi și moderni era atrăgător la vremea sa, chiar prin metoda de studiere a maeștrilor; participarea la disputele artistice contemporane i-a conferit o notă cît se poate de picantă. Era unul dintre acei pictori înnăscuți, care în loc de penel se folosea de pană. Notele sale, captivante prin comunicarea nemijlocită a impresiei, trezind anumite intuiții, incită dorința de a vedea tablourile. Cu toată unilateralitatea lor pătimașă, ele sînt oricînd pline de învățăminte, adesea mai juste decît multe lucrări erudite, fiindcă observatorul exprimă simțăminte autentice, pe care monografistul, cuprins de febra scrisului, le falsifică ușor.

Începînd din 1860 au fost culese și în Spania documente de arhivă care să slujească pentru o istorie a pictorului lor, mult admirat în zilele noastre. Totuși n-au apărut piese mai importante, ci doar acte cu privire la funcțiile sale la Curte, la salariul primit, precum și unele relatări despre necazurile de care avea parte în postul de mareșal al palatului; pînă acum n-a ieșit la iveală nici o scrisoare a sa; cu toate acestea se pomenește de o corespondență cu Rubens și pictorul din Murcia, D. Nicolas de Villacis. O descoperire interesantă părea a fi Memoriul cu privire la tablourile din Escorial, scos la iveală de curînd; vom vedea că este vorba de o mistificare.

Totuși, prin tezaurul de manuscrise al bibliotecilor și arhivelor trebuie să se mai afle și alte piese demne de interes, în afara inventarelor de tablouri ori actelor referitoare la activitatea sa de administrator al tezaurului artistic regal. Chiar și corespondențele politice, cu precădere cele din arhivele italiene, oferă unele explicații și dau lămuriri asupra situației țării și capitalei ei, asupra vieții de la Curte și a personalităților care au jucat un rol în viața lui Velázquez. Biografia unui artist de importanța lui, un fel de oglindă a epocii

Scanned with OKEN Scanner

în care a trăit, scrisă fără a ține seama de astfel de izvoare, s-ar asemăna cu un fragment dintr-o cronică pierdută. Asemenea izvoare nu trebuiesc căutate pentru compilarea unor introduceri banale cu privire la istoria culturii, chiar în lucrările de istorie bune, ci mai degrabă în notițe zilnice, corespondențe ori piesele de teatru ale timpului.

Gregorio Cruzada Villaamil (născut în 1832, mort în 1885), editorul elegantei publicații *El Arte en España* (apărută între 1862 și 1870), autorul unei lucrări despre Rubens ca diplomat spaniol (Madrid 1876), a reeditat cărțile lui Pacheco și Carducho, indispensabile pentru studierea picturii spaniole din epoca aceea și a publicat actele din arhiva ordinului de la Uclés, referitoare la probele de noblețe ale lui Velázquez (1874). La urmă începuse să publice și unele „Anale", foarte documentate, cu privire la activitatea lui Velázquez, cînd o moarte subită le-a răpit prietenilor pe acest bărbat care avea și o activitate politică. În sfîrșit, Statele Unite au participat și ele la studiile velazqueziene, cu un catalog „istoric și descriptiv" unic în felul său, publicat la New York de Charles B. Curtis.

* *
*

Uneori se fac auzite reproșuri cum că în astfel de cărți personalitatea maestrului n-ar fi suficient de viu reliefată, ca și cum autorii ar fi fost lipsiți de această intenție. Din păcate nu posedăm note zilnice ori corespondență nici din partea lui, nici din cea a cunoscuților săi: ceea ce scrisese odinioară de la Roma la Madrid ori de la Madrid la Sevilla s-a pierdut din pricina ignoranței posesorilor sau a lipsei de preocupări literare. Din comoditate ori discreție, spaniolii au publicat arareori memorii. Cronicarii seci ai acelor timpuri aveau de relatat lucruri mai importante, sau mai bine-zis mult mai neînsemnate. Uneori a fost lăudat în versuri ce se referă, însă, doar la calitățile penelului său. Bineînțeles că viața este legată

Scanned with OKEN Scanner

de lucrările pe care le-a realizat; dar, în cazul nostru, nici acestea nu sînt zămislite așa fel încît să poată sluji la compunerea unui roman biografic. Însă poate că și el va fi odată scris, dacă vreun visător cu pană sprintenă își va lua drept jertfă acest subiect.

Poate că, din știrile rămase despre om, se poate ghici artistul și fără imaginație. Din caracterul său se trăgea realismul ce conferă lucrărilor o valoare aparte. Trăsăturile de bază ale acestui caracter erau cinstea și mîndria. El se remarcă în vremea sa și prin aceste trăsături. „În epoca de aur loialitatea era la ordinea zilei, în aceasta de fier, perfidia". Nici o știre nu îl înfățișează invidios, răzbunător ori jinduind după putere; probabil că și ambiția lui se limita doar la meserie; să înfăptuiască totul bine, să realizeze numai ceea ce alții nu ar fi fost în stare să facă asemenea lui. Fiindcă un artist de asemenea talie, protejat de monarh cum era, putea să-și asigure multe lucrări ademenitoare; el însă le ceda altora, ba chiar le mai și procura: însăși vanitatea de a fi om cu influență pare a-i fi fost străină. Avea obiceiul să-i stimuleze pe artiștii autohtoni sau pe cei străini. Lumea îi elogia hazul pe care îl avea în conversație, dar printre vorbele sale de duh n-a fost remarcată niciodată vreuna răuvoitoare (care, îndeobște, se reține). Cu toate că artiștii nu agreează preferința pe care o au protectorii ori cumpărătorii lor pentru pictorii importanți ai trecutului, Velázquez și-a sacrificat timp și osteneală pentru a expune cît mai avantajos picturile vechi, oferindu-se totodată să achiziționeze, în cadrul unor comisii, asemenea opere. Sentimentul lui de mîndrie împiedica afirmarea vanității; nu purta în zadar un nume atît de distins. Modestia sa i-a plăcut lui Rubens; și fiindcă îl pricepea, poate că i-a și recunoscut geniul mai cuprinzător, cu toate că își dădea seama foarte bine de ce era el însuși capabil: „n-aș fi găsit însă pe nimeni în stare să picteze cu adevărat un portret" ar fi spus el odată regelui. Dar rațiunea sa limpede și rece, precum și sentimentul de dem-

Scanned with OKEN Scanner

nitate, l-au apărat de ispita de a trece de limitele talentului cu care era înzestrat. Nu trebuie să facem abstracţie nici de o bună doză de indiferenţă, autentic spaniolă! În această privinţă, părerile unor personaje mai înalte sînt contradictorii. Uneori este regretată indiferenţa sa notorie, alteori este elogiată promptitudinea cu care dădea gata lucrările; însă în prima ipostază s-a aflat atunci cînd pregeta să părăsească Roma, iar în cea de a doua, atunci cînd ritmul său de lucru era comparat cu cel al pictorilor flamanzi.

Faptul că o viaţă petrecută aproape în întregime sub oblăduirea şi în preajma regelui nu i-a adus mari avantaje materiale, lăsîndu-l să se afle uneori chiar la ananghie (*necesidad*), îi conferă mai multă onoare decît titlurile ori distincţiile. Însă singura sa slăbiciune era tocmai supraestimarea lor. Din păcate această slăbiciune omenească a dăunat reuşitei sale creatoare. Treburile, sîcîielile, intrigile ca şi hîrţoagele indestructibil legate de slujbele pe care trebuia să le îndeplinească, le-a răbdat fără să crîcnească: ca unul ce se afla în slujba regelui său. Vreo vrăjmăşie mai îndelungată nu i-a purtat nimeni.

Născut şi crescut sub cerul andaluz, în cel mai fermecător oraş al Spaniei, el şi-a păstrat, potrivit mărturisirilor lui Pacheco, *limpieza**. Pe atunci, Pacheco i-a încredinţat fericirea unicului său copil. Căsătoria aceasta timpurie nu l-a stînjenit deloc în cariera sa ascendentă ci, dimpotrivă, l-a ajutat să-i depăşească opreliştile; chiar şi atunci cînd s-a aflat în anturajul corupt al capitalei, a rămas credincios sieşi. Căminul i-a fost fără îndoială un izvor netulburat de fericire durabilă. Acea vanitate stupidă de a participa la neghiobiile ori ticăloşiile celor suspuşi, i-a rămas cu totul străină. Picturile sale nu cuprind nimic din ambiguitatea senzuală care le dădea altora posibilitatea să se adreseze sentimentelor mai josnice ale naturii omeneşti cu lucrări artistice de nivel scăzut·

---

* Puritate

Scanned with OKEN Scanner

Potrivit mărturiei colegilor săi de breaslă, nu numai că era nobil spaniol așa cum se cuvine să fie un nobil, dar și cetățean integru, bărbat onest.

Prin aceasta ne amintește de Albrecht Dürer — de al cărui zel meticulos ori greoaie lipsă de gust, bineînțeles că maniera sa sigură și elegantă de a picta pare să fie foarte departe, — ca și de înclinația acestuia de a teoretiza, sau de bogata lui imaginație. Dar seninătatea și modestia unei *anima candida*, de un realism riguros, dus pînă la o totală lipsă de considerație, privirea ascuțită și pătrunzătoare în firea lucrurilor, precum și legătura strînsă cu natura, religiozitatea fără emfază ori fanatism, pot fi trăsături comune, a căror alăturare nu ni se pare prea hazardată.

* *
*

Istoria reală, intimă, a unui artist, trebuie aflată, așa cum s-a mai spus, în lucrările sale. Identificarea acestor lucrări n-ar da prea mult de lucru dacă nu s-ar afla și altele lucrate de el, în afară de ceea ce găsiseră vechii biografi și exegeți spanioli în palatele regale sau în cele ale unor nobili. Catalogul lui Curtis ne dezvăluie însă o multitudine dezesperantă de piese risipite. Un ochi avizat va da multe la o parte, dar în această *Diaspora* sînt și unele lucrări de certă valoare.

Autorul a căutat să vadă tot ce era accesibil și n-a avut liniște pînă cînd, cu un ochi ce se perfecționează treptat, n-a crezut că a limpezit problemele în cazul unor piese importante. Astfel a fost în stare să creeze o bază critică, pe care alții au clădit mai departe.

Mai multe scrieri au fost inspirate de cartea sa și de traducerea lui A.H. Keane apărută la Londra în 1889. Cu toate acestea lucrările lui R.A.M. Stevenson, Sir Walter Armstrong și în special ediția de lux a pictorului spaniol Aureliano Beruete apărută în limba franceză, sînt elaborate potrivit altor criterii; nu este însă locul să facem aprecieri

Scanned with OKEN Scanner

asupra lor. Beruete şi-a cîştigat cu multă străda-nie cunoaşterea amănunţită a picturii lui Velázquez, frecventînd îndelung depozitele madrilene de tablouri, iar aprecierile lui merită să fie ascultate mai mult ca acelea ale altora care au braconat pe aceste meleaguri. Aportul său constă, după părerea sa, în faptul că a fost primul (?!) care a trecut în revistă în mod critic o cantitate de piese dubioase analizate insuficient, între care s-ar afla 83 autentice. Frumos ilustrata lucrare este completată de o prefaţă a lui Léon Bonnat, eminentul portretist al domnilor Thiers şi Grevy, care consideră lucrarea prietenului său drept „o scriere definitivă în ceea ce îl priveşte pe Velázquez".

În prima ediţie a cărţii mele, unele îndoieli cu privire la cîteva lucrări importante aflate mai ales în proprietăţi particulare, au iscat controverse aprige. În cea de a doua, afirmaţiile asupra pieselor contestate între timp temeinic, puteau doar să inspire unora oarecare neîncredere. Uneori motivele au fost date ori cel puţin sugerate, în alte cazuri nu s-a considerat necesar. Doar o remarcă generală! Nu există reţete sau verificări de laborator în materie de autenticitate: chiar şi capodopere incontestabile nu pot fi considerate ca atare. Doar mediocritatea închisă în limitele posibilităţilor ei rămîne iremediabil asemănătoare sieşi: „este greu să te înşeli asupra banalului." Însă un artist de asemenea rang, care se transformă şi se înnoieşte mereu, al cărui eu este într-o permanentă relaţie de alternanţă cu non-eul său, nu ţi-l poţi închipui încremenit la unul şi acelaşi nivel în schimbarea de teme, de înclinaţie ori de ambianţă.

Ce este mai greu pentru un bijutier, să cumpere o perlă falsă drept una veritabilă, sau să vîndă una veritabilă crezînd că e falsă? Paguba băneas-că este aceeaşi, însă parcă mai supărătoare este situaţia din urmă. Prima impresie poate fi înşelă-toare chiar în cazul celor pricepuţi; de aceea nu este indicat să înstrăinezi un obiect posedat din moşi-strămoşi. Pe vremuri oamenii erau sceptici chiar cu propriile lor păreri, mai ales atunci cînd

Scanned with OKEN Scanner

sentimentele și fantezia nu puteau fi contestate prin persuasiune ori probe riguroase. Baltasar Gracián considera drept o nebunie a oamenilor chiar și convingerea în propriile lor păreri. *Todo necio es persuadido, y todo persuadido necio**. Acesta este unul din paradoxurile sale bune de urmat încă și astăzi.

Marile transformări periodice ale manierei picturale se pot stabili ușor. Însă dorința de a data cu precizie toate tablourile, poate să ducă la multe erori. Cît de rar sînt confirmate unele presupuneri de izvoare vechi, descoperite ulterior! O serie de păreri prind rădăcină doar dintr-o preocupare prea intensă; te miri uneori cum se face că autorul afirmă cu certitudine unele lucruri, de parcă i-ar fi privit pictorului peste umăr în vreme ce lucra dinaintea șevaletului său. S-a întîmplat ca trei biografi din aceeași epocă să plaseze același tablou în trei perioade diferite! Șirul cronologic al lucrărilor este imaginat adesea mult prea continuu și liniar, aidoma unor transformări fiziologice ale organismului; se trec cu vederea perturbațiile intervenite în aceste direcții din pricina subiectelor, a împrejurărilor sau a hazardului. De fapt aprecierea exclusivă a acestor aparențe în funcție de timp, n-a fost avantajoasă întotdeauna cercetărilor serioase. Conceptul de dezvoltare, fructuos atunci cînd este luat în considerație rațional și cu bună credință în privința faptelor, concentrează atenția în acest caz doar asupra modificărilor legate de vîrstă, tipice în majoritatea cazurilor, dar care nu explică caracterul artistic autentic. Acest concept a dominat în veacul trecut și literatura cu privire la artă, de la Hegel pînă la Darwin, ca un fel de canon, dar mai degrabă a abătut atenția de la înlănțuirea reală a lucrurilor. La umbra acestui concept, fantezia istorică a străbătut cu mare iuțeală veacurile, conferind cu ușurință tentă științifică unor construcții mai degrabă șubrede. Transpunerea cuvîntului

---

* Nerod e un om convins
Și orice om convins e un nerod.

Scanned with OKEN Scanner

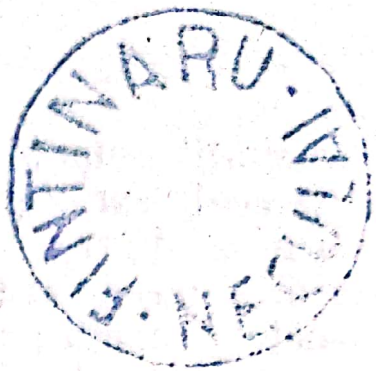
progres, de la fenomenele culturii materiale la viaţa spirituală mai înaltă, care se practică încă în pofida infirmărilor istoriei şi a monotoniei procedeului, dezvăluie o lipsă de înţelegere pentru rolul jucat de artă.

Istoria şi filozofia stau pe pagini diferite, iar propaganda doctrinară nu-şi află locul în lucrările de istorie, fără să mai ţinem seama de faptul că asemenea doctrine, ce împănează relatarea, conferă textului, odată ieşite din modă, o notă anostă.

Atunci cînd în loc să-şi caute criteriile în cercetarea fără prejudecăţi a lucrărilor, judecata se lasă influenţată de părerile zilei, se întîmplă cele mai ciudate greşeli în privinţa valorii, a cronologiei şi chiar a autenticităţii acestora. Aşa s-a întîmplat că unele lucrări excepţionale care nu s-au încadrat în impresionismul atribuit lui Velázquez, au fost fie minimalizate atunci cînd autenticitatea lor era certă, fie infirmate cu multă uşurinţă cînd probele lipseau, cu toate că existau motive serioase pentru a fi considerate autentice. Unele tablouri întîmplător nefinisate, sau altele, care nu erau decît simple studii sau lucrări decorative executate în grabă, au fost considerate exemple ale unui stil deosebil de original. Un critic se exprimă elogios despre un portret de femeie care nu reprezintă altceva decît un studiu grotesc de veşmînt, creat doar pentru a produce impresie asupra ochilor, în care pictorul, nerăbdător să scape de un asemenea martiriu, nu şi-a arătat decît o parte infimă a posibilităţilor sale, — în vreme ce acelaşi critic se arată îndiferent faţă de o scenă importantă, unde maestrul a folosit o tratare deosebită, emoţionantă chiar, aşa cum i s-a întîmplat numai odată în viaţă, executată cu toată forţa spiritului şi a mijloacelor sale, de parcă ai avea impresia că ai trăit-o alevea alături de el! Arta nu este decît un fruct care creşte în imensul copac al culturii naţionale şi încolţeşte din seva lui, sub auspiciile luminii şi ale aerului, ale pămîntului şi ale îngrijirilor primite; de asemenea circumstanţe ar trebui să ţină seama relatările ce se referă la viaţa şi opera artiştilor.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea întîia



SEVILLA

Natura guadentis et lasciventes opus.1*
Ludovicus Nonnius

Firea noastră omenească ne îndeamnă, cu mai mare sau mai mică stăruinţă, potrivit temperamentului fiecăruia dintre noi, să ne aplecăm şi asupra aspectelor mai puţin esenţiale ale existenţei acelor personalităţi ce ne-au impresionat adînc, fie că au creat ceva pentru naţiune sau omenire, fie că au fost doar călăuzite de un destin ieşit din comun sau pe care pur şi simplu le-am îndrăgit, — cu precădere asupra acelor aspecte ale începuturilor. Iscodim locul unde s-au născut, munţii al căror aer l-am respirat copii fiind, dorim să ne reculegem la mormîntul lor; ne întrebăm cine le-au fost strămoşii, dascălii, camarazii. Unui asemenea îndemn îi eşti cu deosebire tributar în redactarea biografiilor, mai cu seamă ale acelor oameni care şi-au pus creaţia sub semnul fanteziei.

Acest impuls întemeiat pe un principiu psihologic elementar, reprezintă cu totul altceva decît problema ştiinţifică a explicării omului şi operei sale în funcţie de concepţiile acelui timp şi înlănţuirile cauzale. Locul neprevăzut unde cineva

---

* Natura bucură şi face să zburde lucrul necesar.

Scanned with OKEN Scanner

a simţit asupră-i mîna sorţii, copacul ce se înalţa acolo spre cer, strigătul vreunei păsări, fumul ridicat dintr-o vatră — se închid toate în adîncurile memoriei şi toate aceste lucruri fără însemnătate capătă puterea magică de a evoca trecutele evenimente cît şi starea noastră de spirit din acel moment. De aceea sîntem uneori înclinaţi să supraestimăm influenţa mediului. Însă nu mediul este acela care plămădeşte omul însemnat, el doar conlucrează cu talentul, soarta şi voinţa. Dintre toţi aceşti trei factori, voinţa este însă forţa decisivă. Fără voinţă, ceilalţi trei factori nu înseamnă nimic; voinţa poate echilibra în parte acţiunea lor neprielnică.

Pentru noi, apariţia lui Velázquez se împleteşte în chipul cel mai strîns cu panorama istorică a Curţii spaniole şi a oraşului Madrid din ultima perioadă a dinastiei Habsburg. Timp de patruzeci de ani i-a stat alături regelui Filip ca pictor preferat, fiindu-i nedespărţit atît în castelele acestuia, cît şi la Curte. Menirea vieţii sale era să-l zugrăvească pe acest stăpîn, pe ai săi şi pe cei de la Curte. Cu toate acestea el nu era prin naştere un castilian; era un fiu al Sevillei, un spaniol din sud, de sînge portughez. A trăit în Andaluzia pînă în clipa în care a priceput viaţa şi pe sine însuşi, cînd şi-a dat pe deplin seama de ceea ce dorea şi la ce anume era hărăzit.

* *
*

Ceea ce fusese Sevilla timpurilor trecute, nu trebuie descoperit astăzi doar în arhive sau imaginat sub ruine. Se mai păstrează încă amintirea tenebrosului constructor Gever şi curtea cu portocali a moscheei cu *puerta del pedron*; Alcazarul lui Don Pedro, cu grădina sa pînă astăzi reşedinţă regală, ca şi Palatinul din timpul Ottonilor; şi catedrala, a cărei construcţie a fost hotărîtă de către consilierii canonici într-o vreme cînd scau-

Scanned with OKEN Scanner

nul episcopal era vacant, după cum spune legenda, într-o izbucnire babilonică. „Să construim o biserică atît de mare, încît viitorimea să ne ţină drept nebuni". Cele de mai sus sînt bine scornite, pe gustul andaluz şi de un umor într-adevăr spaniol. Ea este o construcţie fără arhitect şi fără constructor, opera mai multor generaţii de canonici, decani şi arhiepiscopi, cît şi a unei întregi colonii de artişti străini şi naţionali.

Sevilla era, cu mult înainte de Columb, oraşul cel mai frumos şi mai înfloritor al monarhiei; „Excepţia timpurilor, invidia oraşelor". Navagero o găsea mai asemănătoare oraşelor italiene decît oricare alt oraş al regatului. Sevilla, scrie florentinul Serrano, trece drept capitala celei mai mănoase provincii şi prin comerţul său drept cel mai bogat oraş al Spaniei (7 februarie 1637).

Sevilla se simţea mîndră de această bogăţie, dar şi de cucernicia ei, de eleganţa locuinţelor şi a măreţelor opere de binefacere, de frumuseţea femeilor şi de vitejia nobililor. Nu întotdeauna fusese Sevilla o Sibaris; multă vreme dăinuise aici spiritul Reconquistei, al neamurilor venite de departe din nord. Ajunge să contemplăm monumentele funerare ale lui Rivera şi Ponce de Leon aflate în *Universidad**: iată statuia adormitului întemeietor Per Afan de Rivera, săvîrşit la 1423 în al 50-lea an de viaţă, „care (aşa cum arată inscripţia) şi-a cheltuit viaţa în slujba lui Dumnezeu şi a cinci regi", şi aceea a fiului său Diego Gomez care, ca şi tatăl, „şi-a petrecut întreaga viaţă în războiul cu maurii".

Sevilla devenise un oraş al întregii lumi. „Ar fi o minune tot atît de mare, spune Alarcon, să întîlneşti la Madrid o biată femeie care să nu cerşească, iar în Sevilla un cavaler care să nu aibă stofă de comerciant". Era o vreme cînd corăbii de patru pînă la cinci sute de tone urcau Guadalquivir-ul şi descărcau marfa la Molo, la *Torre de oro*. Mareea se ridică pînă la două mile mai sus de

* Universitate

Scanned with OKEN Scanner

Sevilla. Comerțul ei aproviziona nordul cu ulei, vin, lămîi și portocale, Castilia cu stofe din fir de aur, tafta și catifea, iar industria mătăsii ocupa încă oamenii cu miile.

Astfel s-a ajuns ca în secolul al XVI-lea bogăția ei să sporească cu o nemaiauzită rapiditate, întrucît orașul era singura și cea mai mare poartă a traficului cu lumea nouă, iar corăbiile încărcate cu metale prețioase acostau și ieșeau de aici după cum o vor face mai tîrziu la San Lucar și Cadiz. Aici au fost pictate flamurile și stindardele care au purtat scutul Spaniei peste mările lumii. *Casa de Contratacion* poseda jurisdicția traficului cu coloniile, iar stăpînii ei comerciali monopolul negoțului de peste mări. Ei stăpîneau vechile orașe comerciale ale țărilor din jurul Mării Mediterane și chiar ale Mării Nordului, ai căror negustori își aduceau mărfurile în acest centru comercial principal al peninsulei, care în vremea aceea domina lumea. „Sevilla, spune Thomas Mercado, este capitala tuturor comercianților din lume: pînă de curînd, Andaluzia se găsea la capătul pămîntului, acum i-a devenit centrul". Veniturile și taxele vamale, valoarea investițiilor, numărul populației, urcau rapid. Comerțul atrăsese pături ale populației cu totul noi. Existau acum trei categorii bine diferențiate: localnici, urmași ai colonîștilor și ai celor din urmă dintre vechii locuitori, nobili și popor: cumpătați, dîrji, înstăriți, trăind din venitul lor sau din munca brațelor, ei nu părăseau uscatul. Negustorii străini, de pe urma cărora n-au rămas decît denumirile străzilor: germani, flamanzi, francezi, italieni. Și în sfîrșit, cei inactivi, trîndavii, *fracasados**, jucătorii, din rîndurile cărora erau recrutate ocazional cetele pentru combaterea maurilor. Cu toții abia că mai aveau loc: „Aici pînă și fluviul este locuit, ca în China".

A urmat o rapidă prefacere a vieții și a înfățișării orașului. „Comorile Indiei, spune Zuniga, au atras comerțul tuturor popoarelor și au adus o

* Rataiii

îndestulare cu tot ceea ce era scump în lume, în artă și în natură". Cronicarul indică tocmai domnia lui Filip al III-lea, vremea tinereții lui Velázquez, drept epoca acestor prefaceri, timpul marilor ctitorii, al creșterii spiritului de întreprindere. „Curînd, spune el, în toate a început să se arate o altă lume". Ce zile senine!

Imperiul vedea în Sevilla unde, cum spune Lope, „de două ori pe an trăgea la cheiuri întreaga subzistență a Spaniei", speranța orașelor sale, un sprijin pentru toți. În secolul al XVII-lea, Sevilla furniza peninsulei două treimi din totalul de bani gheață. „Așteptarea galioanelor ei, spune Zuniga, ține națiunile Europei în încordare și ele sînt acum mai interesate, din păcate, decît Spania și Sevilla, unde intră de altfel cel mai mult și rămîne cel mai puțin".

„Acest aur însă, zice Pedro de Medina, era răsplata pentru credința cea dreaptă; așa după cum Solomon aduna aurul și argintul ca să înalțe Templul, pentru a-i aduce pe necredincioși în sînul Bisericii". Biserica și bursa se aflau încă, în vremea aceea, foarte aproape. Pînă să fie construită *lonja*, negustorii se adunau în piața de lîngă catedrală, ridicată în trepte. Jos în stradă se țineau licitațiile: obiecte din argint, sclavi, mobilă de artă, picturi; ca odinioară în templul Libitinei, este de părere Rodrigo Caro. De operele de binefacere ținea și cel mai măreț palat al orașului, *Hospital de la Sangre*, întemeiat de Doña Catalina de Rivera și de fiul ei Don Fadrique. Casa lor a cheltuit în timp, pentru opere de caritate, cincizeci de mii de ducați.

Sevilla era pe deasupra și un oraș foarte catolic. De la cucerire încoace, palatele arabe se transformau în mînăstiri. „Cel mai mare privilegiu al ei este hramul fecioarei stăpîne peste îngeri, acel crez înnăscut în imaculata concepțiune, pentru a cărei dogmatizare au prins a se ridica cei de aici". Sevilla posedă trei imense picturi medie-

vale cu madone, care și astăzi încă sînt atribuite primelor timpuri creștine de către unii învățați, a căror credință este mai puternică decît discernămîntul lor arheologic, tablouri cu care nici o altă națiune catolică nu se poate lăuda.

Cu toate acestea și cu toată cultura și literatura umanist-italienească, pentru care în vremea aceea lumea se dădea în vînt, Sevilla rămăsese un oraș de structură orientală și a rămas astfel pînă astăzi. *Patio*-urile pardosite cu marmură, însuflețite de mici fîntîni și piramide de flori, străbătute de arome înmiresmate, apar celui din nord atunci cînd, strecurîndu-se prin străduțe întortocheate privește în *zaguan*-ul deschis, aidoma unor scene din basmele arabe. Încă se mai pot distinge în melodiile poporului melancolice moduri arabe, iar dansul încă nu a dispărut cu totul din biserici. Aceste sărbători, mascarade, balade și procesiuni îl transpun pe străin în lumea orientului, — *all' uso antico-moresco del paese**. În încăperile ce se înșirau în jurul acestor *patios* se aflau scrinuri cu marchetărie din cedru și lemn de trandafir, abanos, fildeș, baga și metale prețioase, cele mai fine lucrături indiene din Goa, vase chinezești emailate, păsări tropicale, ale căror culori îți furau privirea. De-a lungul pereților se întindeau *azulejos*** cu reflexe metalice, tapiserii lucrate în Țările de Jos și Mexic; stăteau atîrnate tapete din piele de Córdoba, iar podeaua era acoperită de covoare persane. De mult și-au început toate acestea pribegia prin sălile de licitație din Paris și Londra, iar muzeele lumii s-au umplut cu aceste splendori ajunse din ce în ce mai rare. Pînă în secolul al XVI-lea, așezămintele creștine de rugăciune erau un amestec de moschee și biserică; lîngă portalurile gotice și coruri se ridică clopotnița cu arcuri maure, bolțile în formă de cruce alternează cu acoperișurile *artesonado****. Toate acestea slujesc poetului Luis de Leon pentru a-și

---

* În obiceiul antic—maur al țării

** Plăci mici de faianță, de diferite culori.

*** Artizanal

Scanned with OKEN Scanner

ilustra gîndul său cucernic cu privire la delicata vrajă a acestei arte *mudejar*:*

— *el dorado techo*
*del sabio Moro, en jaspes sustentado.***

Casa de Pilatos, începută în zorii veacului al XVI-lea pentru Pedro Enriquez de Ribera (1519), îmbinase acest stil maur cu cele mai sacre vestigii ale creştinismului. După formele stilului arab şi gotic s-a ivit Renaşterea italiană, cu toate că nici aceasta nu a rezistat spiritului local; ea s-a pierdut într-o beţie figurativă şi ornamentală de tip fantastic. E neîndoios faptul că acum domina stilul sever şi searbăd din *cinquecento*, al lui Herrera, în care de altfel a fost construit templul lui Mercur. Acum nu se mai privea decît cu ochii unui Vignola şi nu se mai pricepea nimic din ceea ce crease jumătatea mileniului abia scursă. Lope admiră monumentul modern al săptămînii sacre ca pe cea mai înălţătoare minune a Sevillei. Totuşi lucrurile trecutelor timpuri împrăştiau asupra oraşului, chiar şi în ochii acestor oameni noi, un clar-obscur plin de poezie. Tirso numeşte Sevilla: „Memfis-ul Castiliei". Dar forţa creatoare nu secase cu totul şi oraşul era gata să ofere Spaniei un dar de nepreţuit: şcoala sa de pictură.

Pe lîngă toate acestea însă, Sevilla era şi un oraş plin de veselie, *regocijadisima y vistosa*,*** astfel o numeşte jurnalul de călătorie al lui Filip al IV-lea (1624). În acele vremi, luncile şi malurile fluviului erau mult mai bogat împodobite decît astăzi cu grădini. Navagero le găsea încă puţin populate şi multe grădini se aflau în partea de dinăuntru a zidurilor. Acest veneţian rămîne încîntat de parcuri, cu zăvoaiele lor dese de cedri, portocali şi mirt, în deosebi paradiziacul aşezării mînăstireşti şi de S. Gerónimo de Buenavista. Acestea sînt datoare însă cu mult mai mult naturii decît grijii omului. Ele se întindeau pînă

---

* Stil maur cu elemente de artă creştine
** — Aurul plafonului
făcut de priceputul maur, aşezat peste bucăţi de jad.
*** Plin de veselie şi arătos

Scanned with OKEN Scanner

adînc în cîmpie (*el compás de Sevilla*)*. Astfel, de pe înălţimea vestică (*montaneta*), acolo unde începe Ajarafe, i se oferea ochiului o panoramă care, după Rodrigo Caro, „ar trebui să descurajeze penelul celui mai îndemînatec pictor". Cînd pomeneşte cititorilor comediilor spaniole de *Alameda* lui Hercule, sau de bărci şi malurile pe care fiul lui Columb le-a plantat cu alei, sau de grădina Alcazarului (cel mai încîntător colţ al Spaniei, îl numeşte acel italian), atunci toate aceste locuri se animă de scenele unor aventuri romantice. Deoarece, spune Calderón, în Sevilla se nasc în fiecare noapte o sută de noi poveşti. Aici a trăit şi a fost răpit de diavol Don Juan Tenorio, „batjocoritorul din Sevilla". Maica orfanilor şi acoperămîntul păcătoşilor, astfel o numeşte Mateo Alemán. Încăperile verzi ale Alcazarului le desemnează poetul acelui Burlador drept şcoală a amorului; acestea se găsesc chiar lîngă bursă; „aici, poemele despre grădinile lui Admet şi Alcinou nu mai păreau nişte scorniri; aici femeile se oferă spre vînzare". Pentru a îndrăzni să faci pasul de la cucernicie la petrecere, nu este nevoie decît să treci puntea de vase către Triana, „unde părţile distincte ale oraşului îşi dau mîna". La cele două capete ale podului mişunau vehicule şi mai mici şi mai mari. Triana era cartierul străinilor, al caselor de joc şi *posadas***, unde oricînd puteau fi întîlniţi musafiri mulţi şi distinşi, deoarece numai acolo se putea petrece în voie, la adăpost de poliţie şi de ochii lumii. Era escapada preferată a femeilor din Sevilla, care treceau dincoace în bărcile conduse de luntraşi înveşmîntaţi multicolor. Acolo se aflau atelierele olarilor şi ale sticlarilor, de aici se răspîndea metalicul reflex al acestei ceramici asupra bisericilor şi palatelor Spaniei şi Portugaliei.

Uneori aripa morţii se abătea peste oraş, aşa cum s-a întîmplat în primii ani ai veacului, dar şi la mijlocul acestuia, cînd ciuma a bîntuit asupra locului. Trimisul Modenei relatează că în

---

* Ritmul Sevillei

** Hanuri, locuri de popas

Scanned with OKEN Scanner

anul 1649 au avut loc dintr-odată, de groaza acelui flagel, şapte mii de căsătorii în rîndul celor care trăiseră cu *amancebadas**. Atunci cînd Filip al III-lea s-a strămutat împreună cu Curtea sa la Lisabona, o corabie cu patruzeci de curteni „în veşminte bogate şi podoabe preţioase" a părăsit oraşul pentru a ajunge la Curte; ei au fost tîrîţi în sclavie de corsari spre coasta berberă.

Dar pe lîngă Meleket al cerurilor îşi cerea şi Moloch jertfele sale. Evenimentele anului 1623 au pus în lumină propagarea unor rătăciri morbide ale sentimentului religios, atunci cînd în numai şase luni au fost arestate pentru erezie zece mii de persoane, *amancebados* dintre care Inchiziţia speriată de numărul lor mare „a suit pe rug doar şapte căpetenii înrăite, odată cu una dintre aceste vrăjitoare, Beata, pe ceilalţi miluindu-i totuşi cu o meritată pedeapsă pe viaţă".

POEŢI

Începînd cu mijlocul secolului al XVI-lea, cultura italiană s-a impus societăţii instruite a Sevillei. După ce Antonio din Lebrija (1444—1522) inaugurase studiile latine în Andaluzia, graţie studierii poeţilor şi scriitorilor italieni, a prins fiinţă un nou univers de sentimente şi forme literare în sînul rigidei tradiţii catolice. Ca întotdeauna se lăsau de o parte creaţiile naţionale din timpurile mai vechi, chiar şi acelea ce astăzi constituie pentru noi prin ele însele farmecul Sevillei, aprofundîndu-se memoria trecutelor zile romane şi vărsîndu-se lacrimi poetice asupra apusului acestora. Rodrigo Caro (din Utrera, 1573—1647), istoricul Sevillei şi al unor *varónes ilustres*, epigraf latinist, este autorul unei ode închinate ruinelor de la Italica (Vechea Sevilla), pe care Francisco de Rioja a prelucrat-o doar. Ei meditau melancolia în tăcerea de mormînt a Amfiteatrului în ruine şi gîndul îi purta la aplauzele zgomo-

* Ţiitoare

Scanned with OKEN Scanner

toase de odinoară ale plebei ce aclama isprăvile gladiatorilor! Se tînguiau pentru „mîndrele statui pe care, neîndurătoare, Nemesis le prăvălise la pămînt". Un sonet cu un conținut asemănător compusese Pedro de Quiros, iar Juan de Arguijo cînta ruinele Cartaginei și Troiei, precum și moartea lui Cicero ...

Cel mai slăvit poet al Sevillei, Hernando de Herrera, *el divino* (1534—1597), a urmat cu fidelitate calea deschisă de Boscan și Garcilasos, calea celor mai mari poeți spanioli, după părerea lui, în afara cărora, după convingerea lui Lomas de Cantorál (1578), Spania abia dacă a mai dat la iveală vreun poet demn de acest nume. După Pacheco, Herrera a fost cel dintîi care a ridicat limba la adevărata ei valoare. Beneficialul de la San Andrés și-a aflat și el o Laura în Doña Leonor de Milan, contesă de Gelvez, „care luînd seama că era un poet atît de elevat, a îngăduit aceste omagii, însă cu încuviințarea soțului ei". Pentru poet, sonetul era cea mai frumoasă formă lirică în limba spaniolă ca și în cea italiană.

Ce titluri! *Gigantomahia* (Herrera), *Hercule*, *Psyche* — douăsprezece cărți în *rima suelta*, *Moartea lui Orfeu* în octave (aceasta de Maldra), același subiect de Jauregui. În *Hercule* compus din patruzeci și opt de cînturi, sonet în octave, dedicat lui Don Carlos, se găsea „adunat tot ce a putut fi găsit mai nimerit la poeții greci și romani".

Pedro de Mexia (+1555), odinioară unul din spadasinii cei temuți din Salamanca, căruia Carol al V-lea i-a istorisit la Augsburg (1548) povestea vieții sale și care purta cu Luis Vives un schimb de scrisori în limba latină, mai tîrziu, bolnav fiind, canonit de nesfîrșite dureri de cap ce abia îi îngăduiau un răgaz de patru ore de somn și-l sileau să stea în casă, a scris un soi de florilegiu agreat în acele vremuri, alcătuit cu precădere din scriitorii vechi și conceput în genul lui Macrobius:

*Silva de varia leccion**, tălmăcit în mai multe limbi şi care pînă în veacul următor se găsea în mai toate casele; Pacheco aprecia versurile acestuia ca fiind pline de duh (*agudeza*) şi dulceaţă (*dulzura*).

Spiritul cel mai năstrușnic era Baltazar del Alcazar (+1606), admiratorul lui Marţial şi Horaţiu (*el Marcial sevillano*). Pacheco afirmă că obişnuia, aidoma unui Boswell spaniol, să-i notăze toate vorbele de duh atunci cînd îl vizita; Baltazar spunea odată: „Aș vrea să-mi fii sclav". Ne uimeşte de asemenea cu îndrăzneţe cîntece de pahar, cărora le compunea şi muzica. „Din puţine vorbe avea mult haz şi cu un singur cuvînt punea sare în cea mai austeră sentinţă, în timp ce cu o aparentă nepăsare îşi plescăia limba. Simpla scandare a versurilor sale îţi încînta urechea".

Aceşti poeţi eruditi şi-au îndreptat atenţia şi către teatrul aflat în plină ascensiune. Lope de Rueda (din 1544), un orfevru sevillan, a pus bazele teatrului popular al locului. Două scene mari au fost construite la începutul secolului al XVII-lea: una din lemn şi alta din marmură. Acel Juan de Malara, „un alt Menandru" (+1571), împreună cu Francisco de Medina (+1615), dascăl de greacă şi latină, mai întîi în *Calle de Catalenes*, apoi în *Alameda* (numită pe atunci Laguna) a scris numeroase comedii şi tragedii cu conţinut religios şi laic, „cu exemple demne de admiraţie, pline de vorbe cu miez, de versuri elegiace şi ode în limba latină şi spaniolă". El a compus la Madrid (1566), la cererea lui Filip al II-lea, versuri pentru cele patru tablouri ale lui Tiţian ce zugrăveau infernul (*furias*)**, de la Castel. Comediile sale s-au pierdut, ca şi acelea scrise în proză şi versuri de Gutierrez de Cetina (+1560). După mărturia lui Pacheco, piesa sa *La bondad divina**** a fost pusă în scenă cu cheltuieli ieşite din comun. El a luptat în Italia şi Flandra,

---

* Bucăţi alese cu învăţături felurite
** furiile
*** Bunătatea divină

Scanned with OKEN Scanner

a fost în Tunis cu Carol al V-lea şi s-a dus şi la fratele său, unul dintre conchistadori, în Mexic; însă din Italia nu a adus cu sine numai răni şi aur ci, aşa după cum spune Herrera, „frumuseţea şi graţia Italiei: nimeni nu-i va contesta locul printre cei dintîi întru armonie, gingăşie şi ardoare". Acestea ne sînt confirmate de unele mici madrigale pline de farmec în care l-a imitat pe Garcilaso. O soartă mai bună au avut comediile lui Juan de la Cueva, care ni s-au păstrat.

Numai că nota de preţiozitate consta la aceşti autori doar în decorul mitologico-clasic. Îşi adresau *canzone* în care se numeau Damon şi Vandalio, deşi nimic din viaţa şi fiinţa lor nu aducea cu cunoscutele trăsături ale umaniştilor. Bărbaţi ridicaţi prin ei înşişi, care se aruncau de-a dreptul în vîltoarea vieţii, ştiau să mînuiască spada, să poruncească, să navigheze, să invoce cerul, să ajuneze, să conducă afaceri; nimic din ceea ce este filistin sau vulgar nu le poate fi pus în seamă. Portretul făcut lui Herrera de către Pacheco indică tocmai contrariul caracterului literaţilor italieni şi germani. „El ura linguşeala şi niciodată nu lua daruri de la cei mari, ba chiar se şi ferea de cei care i le ofereau; nu bea vin, nu se lăsa prins în bîrfeli despre viaţa altora şi evita locurile unde se obişnuiau acestea. Cînd era socotit poet, o lua în nume de rău, cu toate că-şi cizela mult lucrul său şi cerea sfatul prietenilor, cărora le citea din scrierile sale". A murit înainte de a le fi încredinţat tiparului şi fără devoţiunea lui Pacheco, ele ar fi rămas pierdute pentru noi. Baltazar del Alcazar a servit pe galerele lui D. Alvar de Bazan, iar Cetina „a fost tolba cu săgeţi a lui Marte tot atît de bine ca şi lira lui Apolo". „Nicicînd, afirmă Don Quixote, liber după Marqués de Santillana, lancea n-a teşit pana şi nici pana, lancea".

Tipul unor astfel de bărbaţi a fost Argote de Molina (1548—1598), urmaşul unui şir de *matamoros**, care se trăgeau din cuceritorii Córdobei.

---

* Lăudăroşii moftangii.

Scanned with OKEN Scanner

După ce, în vîrstă de treisprezece ani, a luat parte la apărarea lui Penon de Velez, apoi la rebeliunea din Granada şi a fost pe galerele Spaniei, pentru ca în sfîrşit să culeagă lauri în războiul din Navarra în fruntea unei cete de cavaleri sevillani, şi-a amenajat în casa sa din Cal de Francos, lîngă o cameră de arme şi un grajd de cai pur-sînge, un muzeu în care erau adunate comori literare ale evului mediu spaniol, strînse de prin călătorii: Conde Lucanor, Cartea de vînătoare a lui Alfons al XI-lea, descrierea expediţiilor marelui Tamerlan. Aici a purces să scrie o istorie a nobleţei andaluze: „mărturia lui ajunge pentru adeverirea unei fapte". Acesta, *Camarin*-ul său, era împodobit cu alegorii şi chipuri de bărbaţi vestiţi, la a căror realizare îl atrăsese pe Sanchez Coello; aici Filip al II-lea i-a făcut o vizită confidenţială.

Pentru trecutul ţării, istorii de familie, culegeri de proverbe, chiar şi pentru romanţe, glose şi *coplas*, aceşti umanişti găseau întotdeauna răgaz. Herrera dă la iveală, mai întîi în odele închinate bătăliei de la Lepanto, apoi în cele despre apusul lui D. Sebastian de Portugal şi despre Sf. Ferdinand, accente care merg de-a dreptul la inimă, ca şi Medrano de altfel, în sonetul pe marginea renunţării la tron a lui Carol al V-lea; acestea sînt însă inspirate din poezia psalmilor şi profeţilor, la fel ca şi la cel mai mare liric al Spaniei, Luis de Leon, care s-a adăpat de la acelaşi izvor.

Şi totuşi nimic nu apăruse ca rod al indiferenţei sau înstrăinării faţă de instituţia bisericii. Arhiepiscopul de Castro (+1600), un prelat cu vederi foarte severe, apare ca un mecena al pictorilor şi poeţilor; latinistul şi arhaizantul *maestro* Francisco de Medina, era secretarul său, Rodrigo Caro primise adăpost în palatul lui, iar lui Herrera îi oferea în zadar onoruri şi sinecuri bisericeşti. Compozitorul Guerrera, pictorul Pablo de Céspedes din Córdoba şi canonicul Francisco Pacheco de Ohm, cel mai bun poet latinizant al Sevillei, erau oaspeţi de preţ în palatul arhie-

piscopal și la masa sa. De la sine înțeles că în capitala Andaluziei predicatorii covîrșeau prin număr în rîndul teologilor. Pacheco amintește despre zece astfel de celebrități, printre care și un soi de Demostene creștin, carmelitul Juan de Espinosa, care de-a lungul a patruzeci de ani a fost predicatorul erudiților și clericilor. Filip al II-lea l-a supranumit pe Ferdinando de Santiago „gură de aur" (*pico de oro*) atunci cînd acesta i-a predicat la căpătîiul patului de suferință; i-a mulțumit cu cuvintele: „Niciodată nu am avut drept alinare pentru chinurile mele un astfel de ceas de tihnă și cîștig sufletesc". El a ajuns să predice și în fața lui Filip al VI-lea. Superiorul Pedro de Valderrama, din ordinul Augustinilor, își împărțea cele paisprezece ore de lucru studiind, predicînd, administrînd și construind. Deși fără subsidii, a inițiat înălțarea unor mari edificii mînăstirești, ducîndu-le la bun sfîrșit în Malaga, Granada și la Sevilla: „el dorea să ridice case Domnului, pentru ca și Acesta să-i dăruiască odată una".

Printre atîția asceți și retori ne întîmpină și figura de adîncă erudiție a lui Benito Montano (născ. 1498), maestru în știința Bibliei (*maestro de erudicion sagrada*)* la Escorial, stăpîn pe unsprezece limbi vii și moarte; vorbindu-le pe fiecare cu accentul corespunzător. Filip al II-lea l-a răpit adeseori răgazului său împărțit între asceză și erudiție, de *la Pena de Aracena***, un refugiu plin de farmec (*cuya aspereza es amenisima*, Zuñiga)*** unde îngrijea de florile sale; el a fost acela care i-a tălmăcit *Poliglota* (*Biblia regia*),**** care a ieșit din tiparnițele lui Plantin. Acesteia i-a închinat șase ani din viață, trudind la ea unsprezece ore pe zi.

Fiul lui Columb, Hernan Colon, a avut ideea patriotică de a înzestra orașul și capitlul, drept

---

* Maestru de erudiție sfîntă
** Durerea lui Aracenă
*** A cărui asprime este foarte atrăgătoare
**** Biblia regală

Scanned with OKEN Scanner

legat pe vecie, cu o bibliotecă de 20 000 de volume pe care, fără să fie om bogat, le strînsese în acest scop în timpul călătoriilor prin întreaga Europă (1526). Palatul se afla în apropierea fluviului; portalul și ornamentele erau de lucrătură genoveză.

În asemenea muzee se schimbau și păreri despre arte; gravurile în aramă ale școlilor germană și italiană erau bine cunoscute. Francisco de Medina (+1615), care fusese în Italia, și-a ridicat la periferia orașului o locuință retrasă, unde colecționa pe lîngă monede și tablouri, tipărituri rare și curiozități din trecut și din vremea sa. Pacheco spune despre el: „Nu era numai un cunoscător, dar era și neîntrecut în explicarea și aprecierea operelor de artă, în alegerea celor mai bune și mai fericite expresii pe care limba spaniolă i le putea pune la îndemînă, întrecîndu-i cu mult în toate acestea pe cei mai eleganți (*cultos*) vorbitori ai timpului său".

*Ut pictura, poesis.** Totuși pictorii aveau puține ocazii să ilustreze *Gigantomahia* sau nuvele despre *Psyche*; însă ei s-au pronunțat mai accentuat decît poeții împotriva noului limbaj, împotriva idiomului străin. După părerea lui Hernando de Hozes, de la Garcilaso și Boscan care au introdus măsura toscană în limba spaniolă, tot ce era scris sau tradus înainte în forma veche spaniolă a versurilor își pierduse atît de mult din interes încît puțini erau acei dintre cititori care îi mai dădeau vreo considerație; altfel grăiau acum artiștii care dădeau tonul, dar și mințile luminate, cu privire la înlăturarea barbariei gotice de către acei ce călătoriseră cei dintîi la Roma; însuși renascentismul unui Diego de Siloe nu-l socoteau decît ca pe o fază de tranziție. Cervantes spunea despre traducerea lui Jaureguis din Aminta, că te surprinde printr-o fericită îndoială asupra ceea ce ar fi original și ceea ce e tradus; se pare că Tasso ar fi păstrat sub perna de la căpătîi

---

* Ca și pictura, poezia... Horațiu, *Ars poetica*, 361. În poezie ca și în pictură, susține poetul, trebuie să judeci opera după genul căruia îi aparține. În sens abuziv: poezia e sora picturii.

poeziile lui Herrera pentru a admira mereu într'însele măreţia limbii spaniole. Astfel pictori spanioli au ajutat artiştilor în frescă italieni, la *Trinità de'Monti*, la *Cancellerie* şi la anticamera capelei Sixtine şi nici o urmă a specificului naţional nu poate fi descoperită în partea lor de contribuţie; unii ca Ruviales, au rămas acolo pentru totdeauna. Pictura maeştrilor reprezentînd noul stil la Sevilla sînt pline de împrumuturi şi reminiscenţe din Italia. După cum Herrera cere poeziei nobile să alunge expresiile familiare, după cum poezia acestor poeţi se umple de cuvinte, întorsături de frază şi imagini străine împrumutate din italiană sau latină, tot astfel dispare bogata culoare locală a pictorilor medievali; în zadar căutăm tipuri şi fizionomii populare, în zadar tonuri şi motive specifice locurilor: aceste lucrări puteau tot atît de bine să fie pictate la Utrecht sau Florenţa.

Cu toate acestea, în timpul copilăriei lui Velázquez stelele parnasului italo-hispanic începuseră să pălească. Lua naştere un nou gust naţional, în esenţă totuşi vechi. În zilele lui Calderón, sonetele treceau drept demodate: el era în măsură să pomenească de „abia amuţitele amintiri ale lui Boscan şi Garcilaso".

EVUL MEDIU

Cu mult mai puţin prezente în memorie erau pe vremea aceea timpurile medievale. Cînd citim astăzi că un tînăr de familie nobilă de acolo, intenţionînd să se dedice artei, primea asentimentul tatălui său, se cuvine să ni-l închipuim pătruns de vraja acelor splendori maure şi gotice care, cu totul altfel decît în zilele noastre, predomină în impresia monumentală oferită de oraş. Însă noi, cu penetranta noastră viziune istorică, ne transpunem cu greu în felul îngust de a gîndi al timpurilor trecute, cu întreaga lor perspectivă limitată. Tot ceea ce astăzi se animă retrospectiv în faţa ochilor minţii, le apărea drept opac

Scanned with OKEN Scanner

spaniolilor secolului al şaptesprezecelea. După Juan de Arphe (1585), Goţii şi Vandalii au distrus odinioară arta romană a construcţiilor, ridicîndu-şi proprile lor *cresteria* şi *maçoneria*; acestea ar reprezenta *obra barbara*, numită şi *obra moderna*. Stilul neo-maur (*mudejar*) nu mai este pomenit deloc. Trecutele vremuri erau un haos plin de enigme, peste care se suprapuneau acum elementele unei lumi noi, al căror model şi măsură fuseseră aduse aici de către călătorii spanioli la Roma, din ţara lui Palladio şi Vignola, Buonarroti şi Rafael. Totuşi, marile construcţii au încă efect asupra sensibilităţii, chiar şi acolo unde gramatica lor este uitată, asemenea munţilor şi mărilor. În artele plastice însă se pierduseră pînă şi identităţile artiştilor. De bună seamă că din acele timpuri obscure provin şi picturi profund religioase; şi astăzi încă stau la mare cinste *Madona de la Rocamador* la San Lorenzo, Fecioara *del corral* la San Ildefonso şi *Antigua* în mîndra ei capelă din catedrală. Ele revarsă încă şi astăzi asupra noastră, după multe repictări, blînda lumină a autenticei picturi creştine din veacul al paisprezecelea. Nimănui însă nu-i trecea prin minte să vadă în ele mărturiile unor mîini de artist, era resimţit doar fiorul stîrnit de sfintele chipuri.

Eruditul Pablo de Céspedes care, întors de la Roma (1577), a adus cu sine doar interesul arheologic pentru începuturile bisericii, ne-a revelat: totul, înainte de Michelangelo, este numai cenuşa din care era hărăzit să se ridice Phoenix-ul timpurilor noastre. Acela era „noul Prometeu", asemănător lui Pindar.

Odinioară olandezii au stat în primele rînduri în acea armată a maeştrilor din ţară şi din afara ei, strînşi laolaltă de prilejul împodobirii noii catedrale de pe malul Betis-ului. Care pictură din lunga pădure de coloane se apropie astăzi prin claritate şi luminozitate de înfăţişările aeriene create de ei la ferestrele din partea de sus a catedralei! De acele unde emanate de van

Eyck pare impresionat și întemeietorul uneia dintre școlile de pictură sevillane; Juan Sanchez de Castro. Lucrările sale rămăseseră însă în memoria devotaților păstrători de vechi aduceri aminte, precum Pacheco pictorul, doar ca niște exemple ale modului pueril în care își reprezenta pe arhanghelul Gavriil în veșminte preoțești, laolaltă cu apostolii și cei înviați din morți. El a tradus relatările despre Jan van Eyck și despre invenția acestuia și a păstrat chiar și o rapsodie *(silva)* a lui Enrique Vaca de Alfaro despre acea pictură. Nu a mai pomenit însă nimic despre lucrările de altar ale succesorilor aflate acolo la îndemînă: pînă și el găsea că ceea ce s-a creat pînă la Michelangelo era oribil *(abominable)*. „Ceea ce era urît, fără artă și fără viață *(brío)*, flamand se cheamă". Însuși Filip al II-lea mai poruncise să fie adunate cu rîvnă, în timpul răscoalelor din Țările de Jos, giuvaerurile lui Rogier și ale contemporanilor săi și împodobise cu ele cele mai de vază încăperi ale Escorialului; nepotul său a dispus să fie înlăturate din altarele capelei regale din Granada picturile de Memling și alte tripticuri, acel tezaur ctitorit de Isabela catolica.

La începutul acestui veac trăise acolo un pictor care pare amatorilor de artă din vremea noastră mai însemnat decît toți cei care i-au urmat și care au reîntronat bunul gust. Alejo Fernandez fusese chemat în 1508 de la Córdoba la Sevilla împreună cu fratele său Juan Fernandez Alemán. Cele patru mari panouri ale retablului din *Sacrista alta* au rămas cel mai de seamă monument în *manera alemána**; el ne apare acolo în chip de Quinten Metsys andaluz. Figuri severe de o asemenea forță și desăvîrșire a specificului, în ciuda desenului onest și rece, nu mai fuseseră niciodată văzute acolo; tipuri germanice stau în armonie alături de altele spaniole și maure. Tot el ne surprinde și cu acea *Madonă cu trandafiru*

---

* Maniera germană

Scanned with OKEN Scanner

aflat în biserica S. Ana din Triana, prin trăsăturile degajate și fine, cît și prin delicatul ton perlat al modelării, prin bogăția brocartului, prin discreta asemănare cu tipul bizantin, ce amintește de vechii venețieni. În orașele andaluze Marchena și Ecija pot fi văzute la unele lucrări de altar căzute în uitare, sacre făpturi femeiești, care prin grația mișcării, prin culoarea luminoasă și nobila lor neprihănire pot sta alături de operele celor mai aleși pictori din *Quattrocento*. Cu toate acestea, Pacheco, care manifestă atîta înțelegere pentru mărunțișurile pioase, nici măcar nu cunoaște numele lui Alejo, iar pe Céspedes îl pomenește doar pentru a adăuga că singurul lui merit a fost acela de a fi pictat și aurit icoane.

În acele timpuri arta era încă plină de viață, deoarece dăinuiau încă libertatea și chemarea către diversitate. Capela *del pilar* s-a ales de pe urma sculptorului Pedro Millan, cel care a executat statuile din *Cimborio*-ul catedralei, cu cea mai nobilă statuie de madonă din acea vreme, o spaniolă mîndră și gravă; pruncul Isus este una din cele mai autentice figuri de copii printre sutele de *niños** ce pot fi aflate în bisericile locului. Tot el a modelat și figurile în stilul lui della Robbia pentru un portal în arc ascuțit de la Santa Paula, împodobit de un artist italian. Prelații, apostolii și sfintele făpturi femeiești ale portalului din partea de apus a domului recheamă în noi amintirea naivității și gingășiei artiștilor gotici din veacul al treisprezecelea. Lumea însă s-a săturat de acest trai îndestulat spiritual și artistic: unitatea sistemului, litera și numărul l-au înăbușit.

ROMANIȘTII

Renașterea, sau cum era numită atunci în Spania *Obra de romano*, și-a făcut simțită prezența la

* Copii

Scanned with OKEN Scanner

Sevilla în primul deceniu al veacului al XVI-lea. În vremea aceea florentinul Miguel lucra la monumentul arhiepiscopului Mendoza (1509); Niculoso Francisco din Pisa livra teracote florentine, iar în anul 1519 Don Fadrique de Rivera comanda la Genova monumentele părinților săi, cele mai strălucite mărturii ale stilului funerar lombard și aceasta nu numai în Spania. În deceniul al treilea poate fi întîlnit stilul grotesc la spaniolul Diego de Riaño și la tovarășii săi, stil practicat cu o deplină măiestrie și notă specifică. Este momentul edificării unor clădiri și încăperi pline de fast, bogate în statui și supraornamentate, ale primăriei, sacristiei și capelei regale.

Abia către mijlocul veacului apar grupuri de pictori de școală pur italiană, care-i reduc la tăcere pe sărmanii epigoni ai perioadei goticului: orice punte spre trecut este ruptă acum. Era momentul în care iezuiții își făceau intrarea în Sevilla (1554).

Aceasta este epoca plină de glorie către care se privea retrospectiv la finele secolului, nu fără un simțămînt de epigoni. În Castilia, zorile se arătaseră mai devreme. Alonso Berruguete care venise din Italia în anul 1520 și se arătase la Curtea împăratului și Gaspar Becerra, sînt „bărbați de excepție care au izgonit barbaria ce se manifesta încă acolo".

Astfel nota în anul 1585 Juan de Arphe y Villafañe, în timp ce lucra în Sevilla la marea *custodia**. Familia sa, venită din Germania, a controlat de-a lungul a trei generații meșteșugul metalelor prețioase din catedralele Spaniei, apelînd la toate cele trei expresii de stil: goticul tîrziu, de tip german, cel grotesc și cel neoclasic, preamărind într-o fantezie arhitectonică înaripată, idealele lor chivoturi din argint.

Acest ultim dintre Arphe a rupt cu stilul pictural al lui Diego de Siloe și Covarrúbia; pentru

---

* Sacrament

Scanned with OKEN Scanner

că, zice-se, cu toate că era inspirat de Bramante şi Alberti, nu putea totuşi să se elibereze cu totul de stilul modern (goticul). Astfel, acestor lucrări, cărora de bună seamă că nu le lipseşte omogenitatea turnării, le-a fost dată denumirea peiorativă de stil hibrid *(mezcla)*. Cuvintele sale despre avatarurile gusturilor pînă la apariţia stilului Escorial au constituit laitmotivul criticilor de artă pînă în secolul trecut.

Poezia didactică a acestui „Cellini spaniol", adunată în trei cărţi, în proză şi octave, *Varia comensuración*, 1585, constituie manifestul *Cinquecento*-ului spaniol. Regularitate, eliminarea fantasticului şi a extravaganţei, economie în ornamentaţie. El năzuieşte să introducă studiul proporţiilor, de la oameni şi clădiri pînă la obiectele de cult, a căror încununare o reprezentau acele monstranţe uriaşe, titluri de glorie al familiei sale.

Studierea proporţiilor şi a nudului a devenit normă în pictură; frumuseţea a fost instituită ca o funcţie a Numărului. „Alonso Berruguete a adus din Italia proporţia desăvîrşită a celor antici, canonul celor zece lungimi de chip (în locul aceluia de nouă, stabilit de Albrecht Dürer şi Pomponius Gauricus): i-a succedat Gaspar Becerra care a restituit înfăţişărilor şi plenitudinea vieţii". El fusese pe vremuri ajutorul lui Vasari la *Cancelleria* şi la *Trinità de'monti*: la Roma executase desenele pentru Anatomia medicului Juan de Valverde (1554).

Aceste norme puteau să pară un joc steril al unui diletantism cult, pe care autorii înşişi le dădeau uitării atunci cînd se apucau cu adevărat de lucru; se cuvine însă să ne imaginăm astăzi acel nestăvilit arbitrar în materie de proporţii care a dominat perioada de sfîrşit a veacului al cincisprezecelea (o autentică epocă barocă); acestea trebuie să apară ochiului iniţiat, căruia anticii i-au modelat privirea, de nesuportat şi fără noimă: datorită acelor sistematizări, el a fost înlăturat.

Scanned with OKEN Scanner

Acestea erau vremurile în care spaniolii călătoreau la Roma și Florența și își petreceau acolo o parte, dacă nu, uneori, întreaga lor viață. „Cu toții, acești oameni de seamă, cum ne atestă Pacheco *(El Arte*, I. 411 f.), pictori și sculptori ai Spaniei, un Berruguete, Becerra, Machuca, Mutul, Campaña, Vargas — faima orașului nostru, au ales calea lui Michelangelo, Rafael și a școlii acestora, după ce și-au cheltuit în Italia, cu prețul unor strădanii uriașe, cei mai frumoși ani ai vieții, năzuind cu spiritul lor, dincolo de omenesc, să lase în urmă o mărturie veșnică".

Pablo de Céspedes ne încredințează că lucrările lui Rafael sînt de o grație cum n-a mai fost văzută vreodată și nici nu o să mai fie. Correggio pesemne că și-a luat reprezentările de-a dreptul din cer. „Cu toții se silesc să-i calce pe urme întru aceasta". De bună seamă că se pomenește și de cei doi Zuccari, maeștrii săi, „arhiva de necontestat a tezaurului acestei arte". Michelangelo este acela care a luminat toate zările și i-a lăsat cu mult în urmă pe cei vechi; el deține primatul în toate cele trei arte, iar cine nu-și face ucenicia pornind de la el, va avea puțină vigoare *(nervio)* iar farmec, cu atît mai puțin.

Odată cu primele apariții ale noului gen la Sevilla, printre cei intrați în arenă pot fi văzuți cu deosebire străinii. După ce în perioada goticului pătrunseseră în țară cioplitori în piatră, iconari pe sticlă și sculptori, acestora le-au urmat acum pictorii. De fapt înaintea acestor romaniști, unii pictori pe sticlă *(vidrieros)* preluaseră maniera italienească; Arnao de Flandes și Arnao de Vergara au livrat începînd din 1534, de-a lungul unui întreg șir de ani, marile vitralii pentru catedrală; compoziții pompoase, abundînd în figuri de model italienesc, în chenare somptuoase, cum este de pildă *Lazăr* al lui Sebastian del Piombo.

În aceeași epocă cînd Vargas, după douăzeci și opt de ani de pribegie, s-a întors la Sevilla, pătruns pe de-a întregul de spiritul italian, iar Vicente Joanes Macip la Valencia, cînd Simon

Scanned with OKEN Scanner

din Châlons a apărut la Avignon, iar Heemskerk a înecat Olanda cu pastișele sale după Michelangelo, s-au ivit și în Andaluzia numeroși flamanzi care profesau aceeași credință.

Juan Tellez, duce de Osuna, a încredințat spre decorare, prin anii cincizeci ai veacului, acea stranie biserică subterană, Colegiata din Osuna, unei asociații de artiști olandezi. În rîndul picturilor de mici dimensiuni, ieșite de sub diferite mîini, se află două purtînd semnăturile — Gerald Wytvel de Utrecht și Hernandus Stormius Ziriczeensis *faciebat* 1555 — în care putem recunoaște o înrudire cu pomenitul Heemskerk. În al său mare retablu al capelei evangheliștilor din catedrală, pictat la fața locului, nuanțele culorilor pentru cei patru evangheliști ale căror siluete plutesc parcă printre nori sînt împrumutate de la Agostino Veneziano; sfintele fecioare din Sevilla, din *predella*, sînt în schimb de tipuri cît se poate de germanice, în timp ce sfîntul Grigore din fața altarului nu-și dezminte obîrșia romanică. Astfel, pe aceste locuri, un olandez este acela care îl înlesnește înțelegerii spaniolilor pe Julio Romano. Într-o altă manieră a pictat Franz Frutet (a nu se confunda cu Frutos Flores). Acesta a livrat spitalului Sfinților Cosma și Damian o lucrare de căpetenie și anume retablul cu *Răstignirea și sfîntul Bernhard înaintea Maicii Domnului*. El ne apare în maniera lui Michael Coxcyen; acesta este întrecut însă în particularitatea figurilor, începînd cu aspectele cele mai nobile și sfîrșind cu cele mai comune, totul fiind net conturat, cu un bogat joc de culori vii, cel mai adesea însă șterse. Se pot distinge mai multe figuri împrumutate de la Spasimo și Burgbrand.

Pe toți i-a lăsat însă cu mult în urmă, atît prin caracterul multilateral al studiilor și al formelor de stil cît și prin rezultate, bruxelezul Peeter de Kempeneer (din Kempen) supranumit acolo Maese Pedro Campaña (conform lui Pacheco, mort la 98 de ani, în 1588). El este unul dintre aceia care după ce au trecut prin învățătura locurilor

Scanned with OKEN Scanner

natale și-au format în vremea călătoriilor prin Italia un gen propriu, variabil în funcție de cerințe. La început se face cunoscut ca pictor decorator al arcului de triumf pentru intrarea lui Carol al V-lea în Bologna (1530). Studiază apoi vestigiile Romei; Pacheco poseda cîteva din acele „erudite desene în peniță". Mai era și sculptor; unele siluete ale *retablo*-ului din S. Ana, în Triana, sînt picturi reproduse în marmură. Însă în capodopera sa, retablul din Mariscal (1553), se poate distinge un adînc interes pentru Rafael, de a cărui linie puțini s-au apropiat atît de mult în acele vremuri. Favorizat, față de Scorel și Orley, de lumea din fața ochilor, s-a dovedit în stare să însufleţească studiile de forme de la Roma prin reprezentări ale unei speţe umane mai de soi. Acea *Jertfă a Mariei* din capela Mariscal este un monument înălțat frumuseții ce domina în acea vreme artele: un mănunchi de înfățișări zvelte, înfloritoare, cu forme desăvîrșite.

Din zestrea adusă cu sine din locurile natale, rămîne cel mai credincios artei portretului. *D. Pedro Caballero și ai săi*, în *predella*, sînt admiraţi încă și astăzi de către spanioli ca niște tipuri ale unei nobleţi de veche spiță castiliană. El își lasă în urmă contemporanii din partea locului în fermitatea liniilor și a plasticii, în maiestatea și finețea caracteristicii.

Totodată s-a adresat cu o deosebită forță sevillanilor printr-o lucrare în care vechea severitate flamandă se pătrunde într-o manieră personală de formele michelangelești: *Coborîrea de pe cruce* de la Santa Cruz (1548). În aceasta însă, cu sensibilitatea sa de tip germanic, s-a integrat modului de simțire întunecat și ascetic al mediului.

De o duritate și asprime de bronz cu reflexe metalice mohorîte sînt înfățișările lugubre ale acestui panou, contrastînd în chip vădit cu voioșia însorită a *retablo*-ului lui Mariscal. În coborîrea lină de pe cruce a trupului mîntuitorului

Scanned with OKEN Scanner

spre a fi înapoiat femeilor, într-o teribilă reprezentare aievea a ochiului, chipului și brațelor, în atitudinea de așteptare a mamei ușor înclinată pe spate, care (la fel ca în *Ecce Homo* a lui Correggio) este ca și țintuită de groază, privind înmărmurită la chipul fiului ei purtînd pecetea morții, Campaña s-a conformat unor imperative de propagandă religioasă, a cărei întindere o atestă numeroasele ilustrații ale „divinului Morales". Pacheco a mărturisit că el unul s-ar teme să-și petreacă noaptea singur alături de acest tablou; iar Murillo, aflat la capătul zilelor, a cerut să fie purtat în bisericuța din vecinătate: „dorea să aștepte pînă cînd mîntuitorul va fi coborît de pe cruce". O altă variantă de mai mici proporții a compoziției din San Lucar de Barrameda ne înfățișează versiunea cu adevărat flamandă. De Kempeneer a pictat vreme de douăzeci și patru de ani *retablo*-uri și pentru alte orașe ale Andaluziei: în afară de Carmona, în Ecija și Córdoba: aici în capela Asunción și în baptisteriul catedralei.

După părerea criticilor de artă ai locului, Campaña și ceilalți din nația sa rămăseseră încă legați cu ceva de rigidul mod flamand; lor le lipsea „buna manieră", aceasta însemnînd contururile libere, ample și pline de viață ale „școlii romano-florentine". Această bună manieră ar corespunde eleganței în scris, izvorul ei ar fi Rafael cu simplitatea lui divină și inegalabilă; la rîndul său, acesta și-a însușit-o de la Buonarroti, „părintele picturii", cel ce în înfățișarea nudului se arăta a fi de-a dreptul supraomenesc.

Această *buena manera* a adus-o cu sine, din *Italia, Luis de Vargas*. El trecea drept o înseninare a „picturii", Iacob-ul ei — din pricina lungilor sale peregrinări pe tărîmuri străine, „de dragul frumoasei sale Rachel". Tot el a intrat în Roma, în același timp cu mercenarii conetabilului de Bourbon, la 6 mai 1527: *Graecia capta* !*

* Grecia luată !

Scanned with OKEN Scanner

„Cel mai mare dar al lui făcut Sevillei a fost pictura în frescă" și desigur că el nu a moștenit darul acesta. Din păcate mai toate frescele sale pot fi considerate ca pierdute: iar din figurile colosale de pe Giralda, care treceau în timpul acela „din cauza măreției desenului și a nobleței" drept cea mai distinsă podoabă a orașului, nu mai pot fi văzute decît urme. *Judecata de apoi* din *Casa Misericordia* dovedește că în acest caz și-a supraestimat puterile.

Păstorii săi din catedrală, unde el însuși s-a recunoscut drept ucenic prin însemnarea *Tunc discebam 1555* constituie totuși pictura în care se arată mai detașat de „manieră", bogat în figuri omenești cu adevărat frumoase și nobile, fiindcă au fost pictate cu proaspăta amintire a Romei. Unele tipuri precum și tonul accentuat brun al umbrelor, amintesc din nou de Sebastian del Piombo.

Creația sa de acolo de cea mai mare faimă, *fecioara Maria apărînd în fața înțelepților vechiului testament aflați la porțile raiului*, este prelucrarea unei compoziții a lui Vasari, pe care o gravase francezul Philipp Thomassin. (Denumirea de *la Gamba*, provenea de la piciorul întins al vieţuitoarelor). Cu cît de modeste exemple ale noii arte a nudului se putea face vîlvă în acele vremuri! Însă trupurile celor doi părinți ancestrali sînt pictate cu un firesc mai delicat și mai autentic decît coloșii Aretinului. Eva, o blondină durdulie, se poartă mai cuviincios și cu mai mult bunsimț decît Eva modelului său, acea soră vitregă a *Ledei* și a *Nopții* lui Michelangelo. Copiii sînt în maniera lui Rafael; Madona printre nori are racursiuri viguroase în genul lui Correggio; privirea lui Adam îndreptată către Eva este totuși rece și mîndră. *În Jelirea* din *S. Maria la blanca* (1564), a alunecat pe tărîmul spaimelor. La el, mimica și expresia au fost întotdeauna reci și artificiale, chipurile de mîna a doua, iar compo-

 ziţiile supraaglomerate.

Scanned with OKEN Scanner

Cititorul a și priceput pînă acum despre ce fel de maeștri este vorba aici. În general, forme bine proporționate, dar trăsături indiferente, fără caracter, cu lux de cunoștințe anatomice, racursiuri și probleme de perspectivă; totală subordonare a culorii. Pe lîngă multe din lucrările lor în Italia și în Olanda s-ar trece fără a fi băgate în seamă; la fel se întîmplă și în Spania și nici măcar numele lor nu mai prezintă interes. Este greu de înțeles ce anume li s-a părut contemporanilor atît de măreț la acești novatori ai picturii; noi uităm însă eforturile pe care le-au făcut ca să picteze atît de inert.

Se mai poate observa că aproape fiecărui tablou îi corespunde un original italian sau gravura care l-a făcut cunoscut în Spania. Marc Anton și cei doi Ghisi aveau căutare; Pacheco îl cunoaște pe Wierix, Egidius Sadeler și pe Lucas Kilian; Céspedes a găsit răspîndite în tot locul gravuri după Spranger. Și pare curios că în Sevilla, pe lîngă toți acești artiști de mîna doua, încă se mai ivesc și artiști italieni ai epocii. Singurul dintre ei este bietul Mateo Perez de Alesio *(da Lecce)* pe care căzuse pacostea de a picta *Cristoforul gigant* (1584). Se zice că i-ar fi mărturisit lui Vargas: „Mai de preț e o cizmă de-a ta decît marele meu Cristofor".

Un artist, apărut ceva mai tîrziu, cu o personalitate notabilă, a fost *Racionero*-ul din Córdoba, Pablo de Céspedes (1538—1618). A călătorit în două rînduri la Roma; întîia oară a locuit acolo vreme de șapte ani legînd prietășug cu Cesar Arbasia, un piemontez care ulterior a realizat frésce în Malaga și Córdoba (*Sagrario*),* fermecător grație invenției, temperamentului și creațiilor sale în spații vaste, pline de lumină.

Apoi, Céspedes a venit la Roma ca prieten și reazem al nefericitului arhiepiscop Carranza, cel bănuit de erezie, mărturisindu-și la întoarcere, din mare prudență, neclintirea sa întru singura dreapta credință.

---

* Tabernacol

Scanned with OKEN Scanner

La Roma l-a ajutat pe prietenul său Federigo Zuccaro la frescele din Araceli și *Trinità dei monti*; aici, în a doua capelă din stînga, a pictat *Bunavestire* din altar. Pe lîngă acestea, închină un entuziast studiu tezaurelor artistice de la Roma, celor antice, creștine și ale timpului. Numele acestui bărbat, învățat, de o aleasă cultură, își datorează însă frumoasa faimă și pentru strofele melodioase, pline de căldură și învățăminte din poemul său despre pictură. Fragmentele salvate de Pacheco dovedesc că, din păcate, am pierdut cel mai bun poem didactic în limba spaniolă. În pictură se deosebește de cei însuflețiți de aceleași convingeri printr-un imbold către plăsmuirile eroice și mărețe, demnitatea atitudinilor, forța și profunzimea umbrelor și culorilor. Arareori însă a izbutit să redea înaripatele sale închipuiri, ca de pildă în scena religioasă din capela Santa Anna a catedralei din Córdoba. Cei care și-au întemeiat judecățile lor numai de prin cărți, multă vreme s-au priceput să spună că el „fusese marele imitator al frumoaselor maniere ale lui Correggio și acela care a deschis ochii andaluzilor asupra reflexelor orașului, de asemenea unul din cei mai buni coloriști ai Spaniei" (Pacheco). Cei care dau crezare ochiului află în marile sale picturi de la Córdoba, Sevilla (cele opt alegorii din sala consiliului episcopal) și Madrid (Academia) nota romană, cu deosebire în latura ei searbădă și formală. Îi era hărăzită „marea manieră", pe care i-o insuflase Roma. Ca un drept credincios al acestei maniere a compus artistic, după mult studiu, făpturi și chipuri comune și care nu spun nimic, în vreme ce în mod conștient ocolea viața. „Oare nu știi că un portret nu trebuie să fie asemănător? E suficient să fi realizat o înfățișare după canoanele artei". Elogiul pentru un splendid vas din *Cina* sa l-a necăjit într-atîta, încît l-a șters.

Céspedes ni-i prezintă pe acești spanioli din *Cinquecento* cu toate virtuțile și slăbiciunile lor. Studiul era temeinic, științific, idealul artistic înalt, cultura lor universală și rafinată. Perspec-

Scanned with OKEN Scanner

tiva generalului le epuiza însă întreaga forţă. Fizionomiile, mimica, gruparea personajelor, totul nu este decît imitaţie, afectare, ifos, fără pic de firesc. Odată cu giuvaericalele de aur gotic, au dispărut şi chipurile naţionale şi naivitatea epică, iar simţul culorii părea a fi căzut în adormire. Patria lor devenise Roma. Urmaşii i-au văzut într-o lumină mai favorabilă, ca fiind contemporanii glorioasei epoci a lui Carol Quintul; în fapt erau foarte nimeriţi la curtea împăratului care, înconjurat de oameni de stat şi generali italieni, germani şi spanioli, era omniprezent în imperiul său; în suita sa puteau fi văzuţi Boscan şi Garcilaso, iar în vremea stăpînirii sale Machuca a ridicat în Alhambra un palat după gustul Renaşterii.

Nu lipsesc însă indiciile că „buna manieră" a găsit în rîndul contemporanilor doar o aprobare parţială. Se relatează despre unele comenzi a căror execuţie nu a fost mulţumitoare, care au trebuit să fie refăcute cu o mai adîncă luare în seamă a prea-sfîntului subiect, ca *Soledad** a lui Becerra şi *Concepción*** a lui Juan Macip. Disputa lui Berruguete cu benedictinii la Valladolid, a lui El Greco cu consiliul canonic din Toledo, practicile ascetice cu care te pregăteai pentru a începe lucrul — toate acestea ne dezvăluie cîtă osteneală îşi dădeau cei întorşi de la şcolile laicizante ale Italiei, pentru a-şi găsi drumul către inima compatrioţilor lor.

În aceste vremuri apar nume care vor deveni faimoase atît prin opere nepieritoare cît şi prin erezii, şi care nu-şi află pereche în istoria artelor moderne. Frămîntările şi convulsiile lui Berruguete în retablul din San Benito la Valladolid, zvîrcolirile nefireşti ale unui Juan de Juni, înfricoşătoarele apariţii de vampiri ale lui Morales, strigoii străvezii ai lui El Greco, relevă cît de iute

---

* Singurătate

** Concepţiune.

Scanned with OKEN Scanner

s-a epuizat capitalul de gust și cunoștințe pe care l-au adus aici și în ce fel se arătau capabili să exploateze naivitatea privitorilor. Nu ar fi exclus să fi încercat să se opună, prin imbolduri tari, indiferenței pe care o întîlnea stilul lor savant. După cum în arta secolului al XV-lea, mireasma de tămîie se amesteca cu suflul plin de prospețime al vieții și activității, tot astfel se luptă aici stimulentul carnal cu ascetismul mortificator. Întrucît ei pierduseră, sub influența copleșitoare a italienilor, sensul și cadența naționalului, trebuia mai devreme sau mai tîrziu să apară contradicția care a dus în secolul al XVII-lea la redeșteptarea spiritului spaniol. Încă Felipe de Guevara, un contemporan al lui Carol V-lea, denunțase imitația ca fiind păcatul cardinal al talentelor Spaniei.

La sfîrșitul veacului al XVI-lea, această pictură se mai sprijină doar pe umerii firavi ai unor epigoni ca Pacheco și Alonso Vazquez. Ultima ispravă a lui *Diez y seis a* fost monumentul funerar al lui Filip al II-lea, pentru care s-au conjugat cele mai de vază forțe ale celor trei arte și ale poeziei; era totodată și monumentul funerar al epocii. La intersecția naosului cu transeptul catedralei se ridica severa construcție în stilul lui Herrera; deasupra părții inferioare, în stil doric, se afla o încăpere în formă de cruce cu coloane ionice și apoi cele opt laturi cu arcadă, boltă, lanternă, obelisc și globul pămîntesc cu Phoenix-ul, totul însuflețit de picturi și coloane sculptate. Statuile cele mai reușite aparțineau unui tînăr cioplitor în lemn, Martinez Montañes. Acestuia i-a fost dat să poarte spre veacul următor, într-o altă înfățișare, spiritul școlii ce tocmai se stingea. Sensul formelor sale plin de reminiscențe clasice și de o gravitate melancolică, de figuri și grupuri chiar dacă întrucîtva monotone, cîștigase un nou farmec popular, străin de modul italienesc prin reluarea unei execuții picturale în ulei, cu culori și reflexe aurii.

Scanned with OKEN Scanner

JUAN DE LAS ROELAS

(născut către 1558 – mort 1625)

Activitatea de căpetenie a acestui pictor, încă insuficient apreciat, născut după Palomino la Sevilla din părinți flamanzi, s-a desfășurat în primele două decenii ale secolului al XVII-lea. Cean Bermudez își exprimă despre el părerea „că a pătruns mai bine decît toți andaluzii regulile desenului și ale compoziției", deși mai nimerit s-ar putea spune despre el că a fost primul pictor veritabil pe care l-a dat secolul al XVI-lea. Începuturile și metamorfozele sale sînt obscure: există picturi ale lui care sînt lucrate pe de-a întregul în maniera rece-impersonală care încă domina. Însă lucrările sale de seamă păreau chiar și capricioșilor cunoscători ai veacului al XVIII-lea de o „culoare venețiană, cu multă forță și delicatețe". El a reușit să îmbine înainte de toate ambele elemente din a căror fuziune a rezultat nota caracteristică a picturii sevillane în generația următoare: naturalismul și misticismul. Abia tîrziu pare să-și fi găsit limbajul propriu, bineînțeles în Italia. Cu toate acestea, în forme, în felul de a simți și de a picta se află un amestec personal de fire spaniolă și flamandă.

Toate subiectele preferate ale pietății spaniole le-a tratat cu invenție proprie și mare reușită, aproape fiecare piesă punîndu-l într-o nouă lumină. Îi sînt dragi personajele robuste, aspre uneori, cu fețe late, prospere, de rezonanțe cînd andaluze, cînd germanice. Narațiunea sa este plină de viață, o voioșie naturală o străbate atît în momentele maiestuoase ale istoriei sacre cît și în scenele de intimitate ale sfintei familii, precum și în tablourile cu martiri. Cetele sale de îngeri, fetișcane de țară blonde, surîzătoare, purtînd cununițe de roze, cu umerii dalbi, rotunjori și brațe plinuțe sînt copleșite de lumină, muzică și bucurie sărbătorească. Această voie bună aproape rubensiană a clericului nostru se depărtează în chip ciudat de ascetismul tulburător al înaintașilor cît și de

Scanned with OKEN Scanner

bigotismul sever și acru al urmașilor, de pildă cel al lui Zurbarán, care de fapt fuseseră laici.

Faptul cel mai îmbucurător însă, este că Roelas a fost primul pictor din Sevilla al clarobscurului; mai mult încă, faptul că l-a așezat în centrul artei sale. Sistemul său este caracteristic: el lasă deoparte umbrele gri, brune sau negre și modelează personajele principale într-un ton aprins, cînd gălbui, cînd roșiatic, în culori vii, transparente: unele în lumină directă, altele drept siluete într-un semiton cald. Iar apoi străbate scena cu un plan intermediar însorit, căruia i se opun razele cerești ce se cern printre nori (*(un rompimiento de gloria)**. Spaniolii găseau în acest sistem un *colorido aticianado*; numai la o anume asemănare a tonului el are totuși o altă metodă a economiei de lumină și a compoziției. În *chiaroscuro*-ul său, în forța de expresie impunătoare a reprezentărilor sale, pe care le aduce în planul cel mai apropiat, încă și retezîndu-le în părți și în porțiunea de jos, de parcă i-ar fi cadrul prea strîmt, în simplitatea solemnă a veștmintelor, în suavitatea incarnației, care i-a uimit întotdeauna pe compatrioții săi *(dulzura y suavidad***: Cean Bermudez; blandura: Jusepe Martinez*)*; el amintește mai degrabă de școala din Parma, de pildă Schidone. Numai candoarea senină și rustică are ceva nordic.

Lucrările sale de cea mai timpurie datare, patru scene din viața Fecioarei, pe care le-a pictat pentru biserica ctitorită de el la Olivares (1603), au încă puțin din genul său particular, însă fapt tot atît de ciudat și cele cu care și-a încheiat acolo cariera artistică: așezămîntul de la S. Maria Maggiore cu chipul papei Pius al V-lea, pictat pentru altarul central, și *Păstorii* (1624). Se pare că la început ar fi avut succes grație interpretării sale date misterului preferat al sevillanilor și anume *purissima*. Ea plutește printre nori, înconjurată de îngeri, pe deasupra unui braț al mării; peisajul

* O izbucnire de slavă
** Blîndețe și gingășie

Scanned with OKEN Scanner

este presărat cu simboluri. Deosebit de adulată era o Madonă, plină de graţie şi suavă în intenţie, în realizare însă rigidă, cu o expresie melancolică, cu pleoapele grele şi prinse parcă de febră şi gura mică; o aflăm pictată din nou la Sevilla (Muzeu), Madrid (Academie), la San Lucas şi Dresda. Mai tîrziu tabloul se însufleţeşte, o delicateţe plină de reverie ne aduce în preajmă cereasca fecioară; el descoperă vraja ochilor abia plecaţi, cu gene negre (Sevilla—Academie); uneori îşi însuşeşte simplitatea pură şi senină a vechilor maeştri flamanzi (Baptisteriul catedralei), acolo reapărînd şi reflexul auriu; cîteodată, în partea de jos se află un adorator (în mai puţin izbutitul exemplar din Berlin, acest adorator este pocitul Fernando de Mata). Totuşi el a rămas întotdeauna, în această reprezentare, cu un „ceva" hieratic şi astfel a plăcut concetăţenilor săi mai mult decît tablourile sale mai deschise, ce se aprind din ce în ce de culoare şi lumină. Acestei prime perioade îi aparţine şi *Moartea sf. Hermenegildus* din *hospital de la Sangre*.

Santiago, în bătălia de la Clavijo (catedrală, 1609), apostol laicizat, închipuit ca un alt Cid din acea Castilie pusă pe harţă (un al doilea înger distrugător al Sanherib*-ului, afirmă Lope) este surprins năpustindu-se ca o tornadă în învălmăşeala de trupuri, călărind un îndrăcit armăsar alb precum mantia, agitîndu-şi stindardul printre maurii ce se prăvălesc unii peste alţii, zdrobiţi şi părăsind în goană cadrul; în planul depărtat, o mare de o sută de mii de călăreţi: acest *sagrado adalid*** era o reprezentare de o forţă a mişcării şi clarobscurului, nemaivăzută încă acolo: nici unul dintre cei ce i-au urmat curînd şi care au realizat ceva notabil în nota pateticului (Francisco Rizi), nu l-a putut egala nici pe departe

Moartea sfîntului Isidor din Sevilla (în biserica acestuia), o scenă deopotrivă sărbătoresc-liturgică

---

* *Sanherib* (în ebraică), *Sin-nahē-eriba* (în asiriană; zeu). Rege al Aciriei, 705—681 î. e, n. *Sin* şi-a înlocuit fraţii (morţi)

** Conducător sfînt

Scanned with OKEN Scanner

și direct patetică, este o încercare de a reprezenta acțiunea bogată în personaje, în întreaga strălucire a zilei dintr-o luminoasă biserică, perspectiva înfățișîndu-se ca și cum s-ar reflecta într-o oglindă, deoarece întîmplarea pare-se că acolo ar fi avut loc. Este lucrarea unui cleric, în care ne sînt prezentate cu o mînă competentă și aparențele personajelor spaniole ecleziastice și laice în toată solemnitatea funcțiilor lor. Desfășurarea este realistă totuși; în figura bătrînului muribund el a lăsat să se întrezărească nesfîrșita preocupare spirituală a unei lungi vieți plină de fapte și încărcată de gînduri, în timp ce Domenichino de pildă, s-a limitat în zugrăvirea sf. Hieronim numai la decăderea trupească.

Martiriul apostolului Andrei (din capela Țărilor de Jos, la S. Thomas, în Muzeu) este în gustul *pasos*-urilor, cu tot ceremonialul unei scene de eșafod: pașale, ajutori de călăi înfierbîntați de zel, niscaiva gură-cască rînjind și credincioși pradă fricii. Descrierea amănunțită a trăsăturilor de pe fețele oamenilor de rînd din prim plan, culorile aprinse (galben, portocaliu și roșu-carmin), reflexele spre albastru ale văii luminoase, mărginită de munți, toate acestea amintesc mai degrabă de Quinten Metsys, decît de Ribera. Mi-a fost dat să aud acolo vorbindu-se: înfățișarea acestui apostol nu are nimic spaniol! Ca urmare a unei neînțelegeri cu privire la onorariu, tabloul a fost trimis în Flandra; acolo a fost evaluat la un preț de trei ori mai mare (3000 de ducați) decît cel solicitat.

Dezlegarea lui Petru (în biserica purtînd hramul acestuia) este de o măreție și masivitate a personajelor de-a dreptul michelangiolești, învăluite aici într-o penumbră de ton auriu. Privită la început de departe, îți creează impresia îngenuncheerii lui Petru în fața Mîntuitorului, într-un elan de recunoștință; alții de mai tîrziu, ca Spagnoletto, au zugrăvit în această scenă doar spaima deșteptării din somn.

Tabloul său *Rusaliile* (din *Hospital de la Sangre*) este inegalabil în reprezentarea une

Scanned with OKEN Scanner

adunări de rang apostolic, figurile fiind însă autentice tipuri populare. Nici un fel de retorică în comportament, nici un fel de exaltare: doar acel voios simțământ, care însoțește adevărata amplificare a puterilor spirituale. Stare divină, ieșită din comun, care i-a învăluit grație luminii pogorîte de sus, ne apare ca o blajină tihnă ferice. O lumină blîndă, caldă, se coboară din coroana de raze pe semicercul din prim-plan, pe cînd cei din spate se pierd într-un amurg.

Uneori ne oferă și scene în care se află un amestec minunat de simbolism mistic și motive intim-casnice, ce erau cu totul pe gustul epocii și care fuseseră răspîndite de gravurile unor olandezi. Fecioara Maria, copil fiind, așezată în poala maicii sale Ana, ținînd în mîini un codex cu miniaturi, într-un veștmînt de culoarea sinilie a cerului, presărat cu steluțe, cu coroniță de aur pe creștet; trandafiri, garoafe și albăstrele, cofeturi pe un scrin în ale cărui sertare se poate vedea o bogată dantelărie: acest tablou i-a adus cenzura bigotului și invidiosului Pacheco, cum că „dibaci *(ducho)* în ce privește culoarea, ar fi însă deficitar în decor" .

Dar capodopera sa, tot ceea ce pictura sevillană a creat mai bun înainte de Murillo, este tabloul central din grandiosul retablu din fosta biserică iezuită, astăzi a Universității: *Misterul Anului Nou*. Ar putea fi cu atît mai desăvîrșit dacă ar fi fost rezolvat mai simplu; de fapt este vorba de mai multe tablouri reunite într-unul singur. Îndeosebi tablourile cu subiecte de apoteoză apar întotdeauna la Roelas ca o secțiune prin două etaje suprapuse. Maria, însă, este o încîntătoare viziune a gingășiei și deplinei feminități, cu privirea plecată de parcă s-ar rușina de actul cel lumesc; totul este topit într-un ton auriu, care ne amintește de Tițian și chiar de unele portrete de femei ale lui Rembrandt.

Cine dorește să-și facă o idee asupra bogăției mijloacelor picturale și inventivității lui Roelas, acela trebuie să viziteze biserica ordinului *Descalzos* din San Lucar de Barrameda, neapărat într-o zi

Scanned with OKEN Scanner

plină de soare. Aici pot fi descoperite o duzină de picturi ieşite din mîna sa, aflate îndeosebi deasupra altarului, tratînd cele mai felurite subiecte din evanghelie şi din vieţile sfinţilor. Iată un Botezător predicînd, de o frumuseţe virilă, un tineresc Laurentiu spăşindu-se de bună voie, un impunător Hrist săvîrşit, susţinut de îngeri, alături de mercenarii deveniţi martiri, o milostivă madonă plină de graţie, o prea frumoasă sf. Ecaterina, care aminteşte de Zingarella, plecîndu-şi gîtul călăului pe care-l zărim pe neaşteptate ivindu-se din întuneric; gingaş-înfloritoarea sf. Agnes poate fi asemuită aici cu apariţia medievală şi severă *a purissimei.*

Pictorul nostru a pornit în anul 1615 către Madrid, pentru a candida la locul rămas vacant prin deces, de pictor al regelui. I-a fost preferat însă prea puţin înzestratul Bartolomé Gonzales. Bineînţeles că acesta era portretist, ocupaţia de căpetenie a pictorilor de Curte. Nu se cunosc portrete rămase de la Roelas.

FRANCISCO DE HERRERA
(1576–1656)

În timp ce Roelas nu a prea avut noroc, nici la vremea sa, nici mai apoi, Herrera cel Bătrîn, arhitect, pictor în frescă, ulei şi tempera, gravor şi acvafortist, ne apare la prima vedere ca un favorizat al „timpurilor moderne". Pentru spanioli el trece drept creatorul stilului naţional. Acest lucru pare să fi fost descoperit mai întîi în epoca lui Rafael Mengs. „A fost în Andaluzia primul, spune Cean Bermudez, care s-a dezbărat de acel mod nefast de a lucra ce era propriu de atîta vreme pictorilor noştri şi care şi-a creat un nou stil ce ne descoperă spiritul naţional". De aceea, în biblioteca Colombina stă scris sub portretul său: *Formó un nuevo estilo, propio del genio nacional.**

*A format un stil nou, propriu caracterului naţional.

Scanned with OKEN Scanner

Această aluzie a fost apoi dezvoltată la masa de scris: „Nici o urmă de imitare a italienilor, nici o concesie făcută artei trecutului"; „Emanciparea școlii din Sevilla este preocuparea întregii sale vieți". Un înverșunat inamic al oamenilor s-a format încă de tînăr, ca autodidact, devenind un autentic naturalist, plin de dispreț la adresa teoriei meschine și limitate a școlii lui Vargas, ce-i fusese propusă de profesorul Luis Fernandez. Într-o carte scrisă sub persistența lucrărilor lui, întîlnim ecouri despre Titanic, Geniu, minune și Michelangelo. „Pe toți îi poartă în el,pe Velázquez, Murillo, Cano, chiar dacă într-o formă mai aspră, însă cu forța și profunzimea geniului. Este primul care a deschis acolo porțile naturalismului".

Această părere o poți înțelege atunci cînd citești despre felul în care Herrera se manifesta în fața șevaletului. „El desena cu bețe de papură arsă și picta cu pensule din păr de porc *(brochas)*. Cînd uneori era abandonat de elevii săi, lucru ce se întîmpla adesea, atunci își punea servitoarea să pregătească pînza cu grund *(bosquejar)*, asta însemnînd să o mînjească cu pensule uriașe și mături *(brochones y escobas)*; ne amintim de *balai ivre* al lui Eugène Delacroix; și pînă să apuce culoarea să se usuce, el dădea formă cu pensula înfățișărilor și veștmintelor".

Acest portret al patriarhului impresioniștilor este întregit de caracterul omului. Căci era atît de aspru, dur și nesuferit *(rigido é indigesto, de poca piedad*, zice Palomino) încît propriii săi copii au dat bir cu fugiții din infernul unui astfel de cămin părintesc: fiica a intrat la mînăstire și fiul său Francisco a fugit în Italia, luînd cu sine șase mii de pesos. Bătrînul și-a folosit îndemînarea la gravură pentru a falsifica monezi și s-a sustras justiției refugiindu-se în azilul colegiului iezuit San Hermenegildo, unde a obținut și pictura altarului. Atunci cînd tînărul rege Filip al IV-lea a vizitat, în 1624, această biserică și s-a interesat de pictor, aflînd de stînjenitoarea întîmplare, a exclamat: „Pentru asta sînt și judecător și parte" și a poruncit să fie adus fugarul. „Cel ce posedă

Scanned with OKEN Scanner

o atît de mare îndemînare", a spus el, „acela nu ar trebui să o folosească în chip greșit; la ce-i trebuie oare aurul și argintul? Sînteți liber, feriți-vă însă să căderi din nou în greșeală!".

Aceste judecăți ne stîrnesc interesul de a ne apropia de producțiile acestui supraomenesc și faustic pictor și ne îndreptăm pașii către ceea ce trece drept „creația sa cea mai completă" (*producción mas completa*), renumita *Judecată de apoi* aflată în biserica din S. Bernardo. Dar sîntem dezamăgiți, deoarece ne așteptam la cu totul altceva.

Grupul principal îl formează senatul ceresc, așezat în semicerc ca pentru o dispută teologică, cu Judecătorul la mijloc. Acesta însă ridică dreapta binecuvîntînd pe cei aleși, în timp ce cu mîna stîngă ține crucea. Nu aflăm aici nici o urmă din acea mînie a lui Buonarroti care (cum spunea Pacheco) pare a dori să mistuie și să nimicească totul. Este blîndul Fiu al Omului din teologia lui Rafael, pînă și în ceea ce privește capul ușor aplecat pe o parte. În acea Curte cerească pot fi lesne recunoscute *Rusaliile* lui Roelas, cu deosebirea că umbrele sînt mai închise, privirile mai încordate și tipurile mai variate, uneori vulgare dar niciodată banale, pline de sinceritate și forță. Printre ele sînt și capete de expresie, unele purtînd chiar tensiunea vremii. Dintr-odată, totul este marcat de o trăsătură personală: profunzimea, deplina conștiință a gravității clipei; cu privirile și întreaga lor ființă cată toți către Judecătorul suprem, în liniștea definitivă a ceasului de apoi.

Dimpotrivă, în porțiunea de jos a tabloului se mulțumește cu o formulă mai expeditivă: un grup de diavoli și bieți osîndiți; cei deșteptați din morți se înghesuie cu înfrigurare, ca soldații la apel. În afară șade mărețul, cavalerescul, deși cam scarbădul arhanghel Mihail, drămuitorul de suflete, cu sabia trasă, în chip de figură dominantă a acestei părți, din fața căruia totul se dă înapoi ... Se află oare aici ceva care să țină de improvizație? Cean Bermudez găsea „artă a com-

poziției, contrastul personajelor, echilibrul grupurilor, sublimul și filozoficul expresiei".

Coloritul și clarobscurul sînt cele ale lui Roelas, însă cu accente ceva mai puternice. Lumina ce cade din stînga împarte impunătoarea pictură, dînd relief înfățișărilor și cu ajutorul unor contururi brune; culoarea este mai păstoasă, mai puțin întinsă.

Și alte tablouri remarcabile sînt pictate în această manieră, cum este spre exemplu acel neluat în seamă pînă acum *Sfînt Ignațiu*, din fața altarului, în *Universidad*, jos, în fața porților Comunității, căzut într-o rugă aproape fanatică; îngerii roiesc în jurul oficiantului, agitînd cădelnițele cu un zel copilăresc. Aceste genii ce au darul cîntului și al risipei de flori, sînt frați buni cu cei ai lui Roelas; prunci dolofani cu roșeață în obraz și fruntea înaltă, cu ochi rotunzi și limpezi, năsucuri cîrne, gură trandafirie și bucle blonde ce se lasă pe spate acoperind gîtul.

Din aceste lucrări ne facem o idee despre felul de a picta pe care și-a întemeiat reputația și după cum ne asigură Jusepe Martinez „și-a cîștigat considerația unanimă a cunoscătorilor". Pornind de la aceștia l-a caracterizat Palomino, primul său biograf. Stilul *(casta)* lui Herrera îi părea cu totul italian, avînd un desen amplu și forță în clarobscur; datorită acestora și unei paste de bună calitate, personajele sale cîștigă în plasticitate *(de bulto)*.

Așadar ceea ce stăpînea Herrera din arta picturii provenea de la Roelas, care venise la Sevilla cînd se afla la apogeu, în timp ce celălalt avea doar treizeci de ani (1607). Nimeni nu-l pomenește drept profesorul său, însă asemănarea merge atît de departe încît *Rusaliile* lui Roelas au fost considerate de cunoscători de felul lui Cean, ca aparținînd lui Herrera. Ceea ce îi era propriu, era temperamentul.

Cînd succesul i-a dat însă încredere în sine, cînd apucase să-și cîștige un public, a ieșit la iveală și firea refractară la orice încătușare și nu peste mult timp tiparele de orice fel i-au devenit

Scanned with OKEN Scanner

supărătoare piedici. Este probabil că tehnica frescei, în care executase lucrări astăzi pierdute, îi era mai la îndemînă. Deprins cu rapida acoperire a unor mari suprafeţe de perete, experienţa dificilă a pînzei îl scotea din fire. A făcut încercări utilizînd metode mai simple. La început se pare că ar fi ajuns la un clarobscur în genul lui Caravaggio, poate chiar fără să fi văzut picturile acestuia; a fost cel dintîi în Spania care a întrebuinţat volumele de umbre (mase de umbre) ale naturaliştilor italieni. Aşa a procedat în *Rusaliile* din galeria Lopez Cepero, tablou pe care, lucru de excepţie, l-a semnat şi datat, de parcă ar fi ştiut că nu-i va fi atribuit.

Adunarea apostolilor este relegată aici în planul depărtat; în schimb, în faţă se poate vedea un grup foarte agitat, compus din şapte bărbaţi vînjoşi, reuniţi într-un puternic ritm plastic; se pare că prin purtarea lor turbulentă, aceşti nepoftiţi trebuie să dea impresia unora puşi pe harţă. Linie austeră şi maiestuoasă a veşmintelor, planuri ample în adîncime, deşi cu umbre colorate, cu scurte tranziţii fumurii, fără tonuri intermediare, toate pe un fond foarte deschis. Această piesă a dat, pesemne, mai mult de furcă ucenicilor decît celelalte pe care le-a pictat.

Pînă şi conjunctura ce începuse să se arate i-a devenit o povară.

Se ştie din relatările lui Palomino că Herrera pictase la început tablouri de gen (*bodegoncillos*, scene din dughene şi cuhnii) de un gust ce avea contingenţe cu interesul pentru viaţa din taverne şi cea a ţăranilor. Astfel de lucrări cu subiecte profane nu mai sînt de găsit în Spania, ele pierzîndu-se în mulţimea de piese astăzi ignorate. Asemenea înclinaţii realiste îşi găseau mai întotdeauna teren în dezvoltarea subiectelor monahale din galeriile mînăstireşti. Herrera a pictat în San Buenaventura, în afară de călugării de pe tavan, încă păstraţi şi patru scene din viaţa sfinţilor de căpetenie, cărora Zurbarán le-a adăugat încă alte patru. Trei dintre ele pot fi văzute astăzi în reşedinţa de ţară *The Grove* din Watford, unde au fost aduse

Scanned with OKEN Scanner

din Spania de Earl of Clarendon (de curînd au fost vîndute în Franța). Chipurile și înfățișările călugărilor din corul întunecatei biserici, grupul familiei de *hidalgos** de țară și altele, sînt luate cu o nețărmurită sinceritate direct din viață; schițate cu acele contururi ușoare și rotunjite, proprii lui Herrera, într-un clarobscur de tonuri galbene și gri-verzui.

Tot în același stil, cu adînc miez, este pictat și *Petru căindu-se*, tablou ce îi este atribuit și care se află în sacristia catedralei. Parcă ar fi un bătrîn țăran peste care s-a abătut năpasta să-și omoare la mînie vecinul, iar acum este copleșit de groaza pedepselor Gheenei. Sub o frunte proeminentă, între tîmplele osoase, stau doi ochi mici și negri; pe o astfel de figură atît de aspră nu au ce căuta sentimentele: disperarea poate fi ghicită doar în capul plecat și în palmele noduroase ce cad împreună în poală.

Cele două uriașe *lienzos*** ce se află în muzeul din Sevilla, *sf. Hermenegild* și *sf. Vasile*, ne oferă imaginea acelei înstrăinări căreia i-a căzut pradă mai tîrziu, adeverind legenda pe care a auzit-o Cean de la „vechii pictori" (care probabil că se născuseră cu șaptezeci de ani după moartea lui Herrera). Îndeosebi cu acestea a găsit calea către inima celor moderni. Cele două sînt *borrones**** grosolane; asemenea unui dement care își smulge veșmintele într-o criză de furie, astfel dă el de-a azvîrlitelea cu dogmele artei. Redînd extinderea prin intermediul adîncimii, își plămădește uriașele arătări pe toată suprafața, în etaje suprapuse; sînt văzuți din față stînd pe nori, cu priviri de buhă ațintite în gol. Ce haz artistic mai poate dăinui în astfel de mîzgăleli? Și nici măcar vreo intenție coloristică ascunsă nu poate fi descoperită, deoarece atît culorile cît și valorile clarobscurului lipsesc cu totul. Cu atît mai puțin găsim merite

---

* Nobili spanioli
** Pînze, tablouri
*** Prime schițe

Scanned with OKEN Scanner

în descrierea trăsăturilor feţei: un Hrist mai plat şi lipsit de conţinut nici că se poate.

Doar linia degajată şi plină de vigoare a siluetei, susţinută de o „tumultoasă" euforie a penelului, ne aminteşte că avem în faţă vestigiile unui mare talent.

Temperamentul acestui spirit fără de măsură, de o alcătuire robustă, exercită uneori o influenţă demoniacă. Acesteia i s-a datorat odinioară locul de vază din *salle carrée* a muzeului Luvru, pentru tabloul *Sf. Vasile dictîndu-şi învăţătura*. Alte două aripi ale acestui triptic s-au aflat în galeria de la San Telmo. Privirea scînteind către nemărginire, mîna ridicată ţinînd pana, vor să înfăţişeze clipa în care o inspiraţie divină a trecut pragul conştiinţei. În jurul său, sau mai degrabă lîngă el şi ceva mai jos, stau aşezaţi nişte ucenici atenţi, şi nu oarecine ci Bernard, Petru martir şi Marele inchizitor Diego, episcop de Osuna. În faţa noastră prind viaţă sumbre siluete cu glugile lor ţuguiate şi mitre albe, ce parcă fac semne aidoma săvîrşiţilor regi din cripta de la Forres. Pare că pînzele de păianjeni şi mucegaiurile lumii subpămîntene s-au prins de veşmintele lor. Şi totul nu este decît halucinaţia unui deţinut al Sfîntului Oficiu, a cărui minte înfierbîntată vede jucîndu-i pe dinaintea ochilor judecători, grefieri şi nu mai puţin mărturisirile sale smulse prin cazne cumplite, aşternîndu-se pe hîrtie în chip de incriminări la osînda veşnică.

La adîncă bătrîneţe, septuagenar fiind (1647), a mai aşternut pe pînză încă patru dintre lucrările sale cele mai reprezentative, ce se găseau odinioară în palatul episcopal: *Maria*, *Apa ţîşnind din stîncă*, *Nunta din Cana* şi *Miracolul peştilor şi al pîinii*. Se remarcă îndeosebi colosalul; mîna sa îmbătrînită, dar fermă, se simţea încă în stare să însufleţească mase de oameni. A patra dintre aceste picturi îşi făcuse într-un rînd apariţia în edificiul cu trepte al Academiei din Madrid. Aşezat sub coroana umbroasă a unui prea-bătrîn stejar se află Mîntuitorul, cu ochii săi mari ce ard înălţaţi către cer, în sacra solemnitate a binecu-

Scanned with OKEN Scanner

vîntării; în preajma sa stau rînduiți ucenicii. În larga depresiune din planul mediu a întruchipat în chip fericit o mulțime de norod. Spre sfîrșit l-a mai tras ața la Madrid, unde a și murit în 1656.

Herrera nu este „inventatorul unui nou stil", deoarece adevărata sa manieră nu este altceva decît limbajul lui Roelas, exprimat de un temperament structural diferit. Nici gînd să fi ajutat școala sevillană să tindă către o descătușare, element ce nu poate fi neglijat în lucrările lui Roelas. În picturile lui Herrera nu găsim nici o înfățișare pe măsura mîniei acelui *Sf. Jago*, nici expresii mai pline de realism ca în *Sf. Andrei* și mai nimic din efectele complexe de lumină ce-i stăteau la îndemînă lui Roelas. Nici un pictor din Sevilla nu i-a păsit pe urme lui Herrera. Abia de poate fi numit naturalist, chiar dacă a pictat scene de moravuri, deoarece era prea vehement pentru a se ține de model; obișnuia să picteze din memorie și îndeosebi pe sine însuși. Însă ne-ar fi greu să atribuim acestei maniere libere *(libertad y franqueza)** o valoare atît de categorică.

FRANCISCO PACHECO
(1571–1654)

În timp ce Roelas și Herrera erau în căutarea unor noi drumuri, un om de o cu totul altă structură lua apărarea unui timp revolut, pe calea scrisului, a învățăturii și, după convingerea lui, a picturii, nu fără a-și da seama, firește, că predică în pustiu și făcînd degrabă concesii novatorilor; acesta este Francisco Pacheco, cîndva coleg al lui Herrera la școala lui Luis Fernandez.

În rîndul personalităților citate în Lexiconul artiștilor spanioli, puține sînt acelea atît de modest înzestrate cu geniul picturii, el fiind totuși un talent multilateral, pentru că mai era și poet,

---

* libertate și sinceritate

biograf, arheolog și călăuză într-ale artei. Pe de altă parte, el lasă impresia unui amator meditativ, al unui rece și rațional iubitor al picturii, deoarece firea sa îl îndrepta să se apropie de artă mai degrabă cu pana. Pe cît îi era de nesuferit atelierul, pe atît îi era de irezistibil imboldul creator, cheltuit însă în eforturi erudite. Voința sa tenace s-a angajat în lupta cu neajunsurile temperamentului, iar lucrul metodic a dat naștere unui neînduplecat orgoliu care, alimentat de disputele deschise, l-a împins să ia asupră-și cele mai anevoioase sarcini în competiția cu cei ce erau mai puternici, fără să intuiască pericolul ce-l aștepta din partea lor, — sarcini în fața cărora, fie numai și pentru a șovăi, i-ar fi fost necesar un dram din acea scînteie de geniu care lui Pacheco îi lipsea. Spiritul său lipsit de fantezie, greoi și fără anvergură, i-ar fi dat dreptul cel mult la unele picturi de gen; însă nu poseda cunoașterea de sine a acelora care se opresc în chip înțelept în limitele posibilităților lor.

Probabil că nu ar fi avut o asemenea ascensiune dacă nu s-ar fi bucurat de o poziție socială pe care o datora prestigiului familiei și în special unui unchi al său, consilierul canonic Francisco Pacheco. De la acest învățat umanist proveneau glosele în latină pentru *Giralda*, *Sf. Cristofor* și Catalogul prelaților Sevillei. Distihurile sale se pot citi și astăzi încă sub reliefurile de marmură din *antecabildo*, Încăperea ce precede localul unui corp de canonici, sau consiliul comunal; și tot de el fuseseră comandate și unele statuete. De la el nepotul a preluat relațiile înalte printre clerici; la toate acestea s-a adăugat și favorul mecenatului din Sevilla, contele de Alcalà. Mărturiile de prietenie, poeziile însuflețite dedicate lui de către unii poeți și protectori de vază, i-au alungat orice îndoială despre sine însuși.

Pacheco, crescut printre monumentele și vestigiile orașului și provinciei (chiar numele său este vechi-iberic), nepurtat prin străinătăți, s-a dedicat cu un patriotism înfocat, în afara cercetărilor întreprinse prin partea locului și unor lucrări artistice și decorative de diferite genuri: cum ar

Scanned with OKEN Scanner

fi de pildă colorarea policromă a sculpturilor în lemn, într-o oarecare contrazicere cu nota clasică. Legat de aceasta, a ajuns pînă la ceartă cu prietenul său Montañes, pe care dealtfel îl prețuia ca pe o rudă spirituală; a luptat împotriva acestuia, pentru ca meseriașii să execute policromarea, nu sculptorii în lemn. A încercat (începînd din 1600) să înlocuiască pictura consacrată de pînă atunci, finisată în aur și strălucitoare culori de ulei, cu o culoare lipsită de luciu *(encarnaciones mates)*, cu nuanțe totuși, la care adăuga peisaje în planul îndepărtat. Gustul popular îi stătea însă împotrivă și unele lucrări policromate de el par a fi fost repictate ulterior. Și-a exemplificat tehnica mai întîi la San Clemente (Nuñez Delgado-*Ioan Botezătorul*), apoi în lucrările de căpetenie ale lui Montañes, *Sf. Domingo* pentru Portacoeli, *Crucifixul certozei* (în mica sacristie a catedralei) *Sf. Hieronim* la Santiponce, ș.a.; realizarea cea mai de seamă în acest gen o constituie însă cele două figuri pline de noblețe și firesc ale statuilor sfîntului Ignațiu (după masca mortuară din 1556) și Francisco Borja, din *Casa profesa*, astăzi Universitatea (1610). Apoi ne relatează cum, tînăr fiind (1594), pictase pentru cei ce călătoreau spre Indii stema monarhică pe cinci flamuri din damasc purpuriu, lungi de cîte treizeci pînă la cincizeci de coți. Dăduse o mînă de ajutor și la acoperirea cu bronz a figurilor de pe monumentul funeiar al lui Filip al II-lea, din Catedrală (1598).

Pictura istorică a început-o împreună cu prietenul său Ildefonso Vazquez, prin *Întîmplările Sf. Ramon Nonnatus* din ordinul religios al mercenarilor încălțați, din galeria așezămîntului acestora. Vazquez era unul dintre ultimii reprezentanți ai școlii lui Vargas și Mohedano, un desenator alert și priceput la compoziții. Întîmplările erau luate din viața aventuroasă, eroică dar și sfîntă, a acestor salvatori ai creștinilor tîrîți în sclavie.

Din cele șase lucrări ale lui Francisco, două se găsesc în muzeul din Sevilla, iar una la Barcelona: *Sfînta fecioară arătîndu-se micului păstor Ramon, Îmbarcarea din dreptul coastei spaniole, Pornirea*

Scanned with OKEN Scanner

cetelor eliberate. Sar în ochi, în deosebi acolo unde s-a străduit să țină pasul cu Vazquez, rigiditatea școlărească a figurilor, nota artificială a compoziției, lipsa de naturalețe a faldurilor din această sărmană pictură. Îngerii care păzesc oile în ceasul arătării Fecioarei se poartă aidoma unor domnișoare de pension rătăcite la țară. Numai scena îmbarcării, unde sfîntul se cațără pe umărul celui ce împinge vasul la mal, ambarcațiune în al cărui cîrmaci i se părea lui Asensio a-l recunoaște pe Cervantes (care fusese la Sevilla în 1598 și 1599), este redată firesc, asemenea unui peisaj marin; clarviziunea artistului și-a aflat aici o expresie fericită.

În anul 1616 a pictat la cererea lui Francisco de Medina un *Sfînt Sebastian* pentru *Hospital*-ul din Alcalá de Guadaira, aflat astăzi în biserica locală. Scena în care militarul creștinat este căutat la adăpostul întunericului și îngrijit de matroana Irina, după ce suferise martiriul, a fost zugrăvită de pictori reputați. Neliniștea, faptul nopții, trupul tînăr maltratat și căzut într-un leșin adînc, grija plină de devotament a femeilor profund mișcate, — iată un subiect care putea pe drept cuvînt să-i ispitească pe Schidone, Spagnoletto sau Delacroix. Și cînd-colo, ce se apucă să facă acest înnoitor al artelor de sub cerul andaluz? Într-o încăpere bine dereticată a *Hospital*-ului din Alcalá, despre a cărui curățenie îți poți face de altfel o bună impresie, stă lungit, într-un pat proaspăt primenit, un ins cu o ceașcă vărgată în albastru în mînă; în fața lui se află o femeie cu chipul imobil și palid de nesomn al surorilor de caritate; o fetișcană rînduiește pansamente pe o tavă. Deasupra scaunului stă agățată o uniformă elegantă de ofițer, iar de perete săgeți păstrate drept relicve. Prin fereastra deschisă poate fi zărită în planul îndepărtat nelegiuirea ce avusese loc. Tabloul ne duce cu gîndul la picturile votive pline de naivitate vulgară ale minunilor omologate, ce pot fi văzute cu ocazia canonizărilor în bazilica Sf. Petru. Totuși tabloul atrage printr-o anume veracitate, asemenea unei cronici locale încărcată

Scanned with OKEN Scanner

de amănunte banale, consemnate cu buna-credință a unui cronicar de țară.

Pacheco își petrecuse tinerețea într-o vreme în care căutau să se înregimenteze cu toții în „școala florentină". A adus de la distanță un omagiu înflăcărat marilor italieni; l-a imitat pe Rafael „chiar de la vîrsta de 10 ani", urmarea unei ascunse porniri a firii sub impresia splendidelor compoziții ale acestuia, mai cu seamă a unui desen în tuș, al cărui fericit proprietar a și devenit. Ulterior, a fost luat drept model Pablo de Céspedes, el însuși poet, artist și descoperitor de antichități.

Aceste elogii și respectivele studii despre ei s-au metamorfozat în ambiția de a sta pe același plan cu eroii săi ba chiar, pe alocuri, să le corecteze și opera.

Don Fernando de Rivera, duce de Alcalá, care văzuse probabil *Palazzo del Té* de la Mantua, i-a încredințat în 1603 decorarea tavanului din sala principală a „Casei lui Pilat", în schimbul sumei de o mie de ducați. Necunoscînd tehnica frescei, a pictat în tempera pe pînză; într-o decorație plină de grotesc, pe fond negru, a introdus fabule, reprezentări aeriene, într-un racursiu puternic: *Apoteoza lui Hercule*, *Ganimed*, *Astreea*, *Perseu*, *Faeton* și *Icar*. Tendință izbutită sau neizbutită către înalt. Într-un medalion central se află cele douăsprezece zeități, dispuse perechi; ele ne apar într-o perspectivă alungită, în care trupurile dezgolite arată aidoma unor popice. Chibzuit, prudent și deopotrivă evlavios, pictorul nostru intenționa să-l imite pe sprințarul și prea îndrăznețul Julio, cel pentru care dificultățile desenului nu erau decît o glumă; se pare însă că în cele din urmă s-a înspăimîntat singur de acest zbor de Icar:

*Temo á mis alas, mi subir recelo**

Totuși, mult veneratul Pablo din Córdoba a lăudat această lucrare, iar dovada de recunoștință i-a venit sub forma unui sonet.

---

* Mi-e teamă pentru aripile mele, mi-e teamă să urc

Scanned with OKEN Scanner

Această manieră de început poate fi remarcată cu precădere în marea *Bună Vestire* care urma să fie așezată chiar deasupra capodoperei lui Roelas, în retablul bisericii iezuiților. Tabloul dezvăluie o imensă muncă de studiu și în ceea ce privește armonia culorilor, de care manieriștii nu se apucaseră pînă atunci. Tabloul, scăldat în lumină, este pictat cu tente limpezi, strălucitoare; principalele contraste le dau portocaliul și albastrul; în veșmintele îngerilor se asociază albastrul, galbenul și rozul. Însă cum o fi putut oare un *vecino de* *Sevilla (cum se denumește el însuși în fruntea cărții) să dea drumul în lume unei astfel de marionete ca acest arhanghel Gavriiel! Darmite la asemenea mutre de paracliseri!

În preajma vîrstei de patruzeci de ani, Pacheco s-a hotărît să facă o călătorie la Curte (1611). Aici la Madrid, la Escorial, i-a întîlnit pentru prima oară pe mult iubiții săi italieni și leagă prietenie cu florentinul hispanizat Vincenzo Carducho *(nuestro íntimo amigo)*. L-a vizitat la Toledo și pe El Greco, care la vremea aceea nu mai era în toate mințile; capodoperele timpurii, de manieră venețiană, ale acestuia, nălucirile de acum, cît și părerile lui paradoxale, i-au provocat lui Pacheco o emoție nu tocmai neînsemnată.

Călătoria nu a rămas fără consecințe. Acest om al principiilor era mult prea artist pentru a nu da curs unor astfel de impresii. Paleta, tușa sa, par a se schimba din acel moment; invenția devine mai firească, maniera rigidă începe să se anime, tratarea în unghiuri, sărăcăcioasă și fără relief, face loc uneia mai ample, mai consistente, cu o pastă mai bogată; lumina căzînd asupra pînzei îi dă relief; o pensulă încărcată de sevă încorporează picturii fîșii de umbre și strălucitoare fascicule de lumină. Chiar în cele patru mici tablouri din Predella, aflate sub tabloul din

* locuitor din

1612, în *Moartea Sfîntului Albert*, din Galeria Lopez Cepero, pictură aspră încă și în tonuri cărămizii, pot fi reperate tonuri mai calde, o nouă concepție și priviri mai expresive. De un aer mai mohorît sînt panourile din altarul bisericii parohiale Brenes de la Carmona.

Deacum înainte el va deschide o școală de pictură, iar locuința sa va deveni locul de întîlnire al artiștilor și amatorilor de artă, cu deosebire oameni ai bisericii. „Atelierul său, spune Rodrigo Caro, era o Academie în toată puterea cuvîntului, a celor cultivați din Sevilla sau din alte locuri".

Orgoliul nu-i mai cunoaște margini și îi dă ghes să se încumete la subiectul cel mai complex al picturii religioase și anume *Judecata de apoi*. În cartea sa se află patru avize ale unor experți în teologie cu privire la acest tablou, pictat pentru biserica călugărițelor S. Isabel, cu remunerația de 700 de ducați (1614). Nu de puține ori a amînat termenul de predare; personajele păgîne, preluate răstălmăcit din opera lui Buonarroti și adăugirile cu caracter fantastic (gura iadului) fuseseră suprimate. Teoretizările acestui maestru de ceremonii al Apocalipsului amintesc de Overbeck, atunci cînd în dimineţile de duminică ţinea omilii despre simbolistica cartoanelor sale pictate, în fața celor ce îi vizitau atelierul. S-a devotat studiului pînă în clipa cea din urmă. *Arhanghelul Mihail* (1637) din San Alberto (adus la Londra după revoluția din 1868) se remarca prin forța sugestivă a culorii și prin vigoarea penelului. Trăind pînă în 1654, a apucat să fie martorul ascensiunii lui Murillo pe firmamentul artelor. Și a mai remarcat el oare acea nouă *Sfîntă Fecioară*, reprezentată aidoma fiicelor națiunii din care se trăgea? L-a mai indispus oare tratarea liberă a subiectului? Oricum însă, *Purissima* lui Pacheco din tabloul cu portretul poetului Miguel Cid (sacristia de *los cálices*) se deosebea ca de la cer la pămînt de noua viziune a Fecioarei: un chip prelung de călugăriță, cu obrazul umflat de somn.

Scanned with OKEN Scanner

Oricare dintre cei inițiați în literatura despre artă ar fi putut prezice că un astfel de pictor va scrie și o carte. Asemenea tuturor celor întreprinse de el, de lungă bătaie, tot astfel și această carte este opera unei vieți, o lucrare pe care din fericire a reușit să o tipărească înainte de a se stinge. Pentru capitolul cu privire la sacrele reprezentări de pildă, a început să-și facă note încă din anul 1605. Trebuie deosebite diferitele preocupări ale lucrării: pe tulpina de o severă alcătuire s-au prins, la sugestia ginerelui, și unele vederi moderne, ba mai mult, sentințe ale naturalismului.

Acea *Arte de la Pintura* a lui Pacheco nu era numai o lucrare a unui pictor sau tehnician. Temeinicia și gustul în cercetarea izvoarelor țin de erudit. Pentru fiecare problemă se recurge la autoritatea cea mai competentă; în orice materie, cuvîntul aparține respectivului specialist. Chestiunile de arheologie bisericească au fost discutate cu prietenii săi călugări; secțiunea care se ocupă de venerarea reprezentării este de fapt un tratat teologic. Principiile scolasticii sînt preluate de la iezuitul Diego Menendez. În problema statutului social al artei picturii, enunțurile juridice stau la loc de cinste: referitor la nici un alt lucru pictorii spanioli nu au pus mai des mîna pe condei ca împotriva acelei întocmiri, greu de îndurat pentru ei, a artei puse pe aceeași treaptă cu artizanatul prin impunerea fiscală a onorariilor (*alcabala*). Pentru noțiunile de estetică sînt citați retorii antici (Cicero, despre *decorum* și *honestum*). Chiar și acolo unde se află pe teren propriu, a preferat să includă izvoarele cele mai bogate în învățăminte, „autoritatea" italienilor de la Alberti și Leonardo pînă la L. Dolce, Paolo Pino ș.a., iar Dürer și van Mander sînt și ei pomeniți. Ariditatea expunerii este întreruptă uneori, după cum se cade la un astfel de material, de poezii în genul

didactic sau descriptiv, păstrîndu-ni-se pe această cale multe piese de preţ alé poeţilor andaluzi. Este însă de la sine înţeles că nu ne-a fost dăruită chiar perla cea mai aleasă.

Cu toate acestea însă, cartea nu rămîne doar o simplă compilaţie de un nivel literar oarecare; ea poartă coloritul unei lucrări de artă în ceea ce priveşte judecata, sfera de interes, expunerea, iar eu unul aş aşeza-o ca forţă evocatoare şi ţinută, mai presus de multe însăilări ale italienilor, pline de fraze emfatice. De cel mai mare interes sînt însă numeroasele notaţii despre pictorii spanioli, despre afinităţile lor, controversele şi cuvintele de ordine ale vremii. Fără de Pacheco nu am mai avea nici cea mai mică idee despre unele dispute, deoarece, mulţumită timpului care nu iartă, ultraradicalii acelor zile au căzut pradă uitării. Aici, în carte, unde judecă cu părtinire, limbajul dobîndeşte căldură şi culoare. Într-un cuvînt: dacă răbdarea îţi este pusă la încercare privindu-i tablourile, cartea scrisă într-o autentică şi limpede spaniolă, este parcursă cu un interes crescînd. În ea faci cunoştinţa unui om cu limite şi totuşi multilateral, sever pînă la exces dar şi liberal, cosmopolit dar şi patriot, umanist şi cu toate acestea un intim al Sfîntului Oficiu. Cine a încercat vreodată să-şi facă o imagine asupra condiţiei artelor din acele vremuri, aceluia cu greu iar veni să amintească o „operă pe cît de doctă pe atît de inutilă".

Secţiunea pe care el însuşi punea mare preţ, şi anume un soi de canon al reprezentărilor sacre este, conform aşteptărilor, plină de ciudăţenii. Urmînd temperamentului său, intenţia îi este critică: dorea să purifice vechiul de adaosurile timpului, să ajungă la autentica imagine a antichităţii. Ambiţia sa cea mai înaltă era să i se acorde privilegiul de a împărţi triumful renumelui cu Petrarca şi Homer:

primo pittor delle memorie antiche.

El se apucă să supună criticii, fapt incomod desigur, unele dintre cele mai îndrăgite legende, cum sînt cele ale Sfinţilor Gheorghe şi Cristofor.

Scanned with OKEN Scanner

Adevărul trece înaintea artei, ba chiar se vrea deasupra așteptărilor celor evlavioși. „Reprezentările pioase sînt pentru popor aidoma unei cărți, dar aceasta trebuie să fie pe măsura adevărului... Din păcate, tocmai pictorii cei mai iscusiți îndrăgesc neîngăduit de mult modul liber de tratare a subiectelor, grăbindu-se să-și scuture jugul bunului simț; lucrările lor vădesc mai multă vrere *(valentia)* decît abilitate clericală".

Acel grup agreabil al lui Roelas, reluat apoi și de Rubens și Murillo, în care Sfînta Ana este înfățișată ca institutoare a micuței sale fiice, este eterodox, „deoarece Maria avusese insuflată natural și supranatural cunoașterea darurilor sale de înțelepciune, liber-arbitru și gînd nemărginit". Tabloul *Sfînta Familie* este de-a dreptul „de izgonit din minte". Evul Mediu, cu toate anacronismele sale, cu greu poate fi depășit. Gingașul motiv al perechii de copii Isus și Ioan este un produs al naivității și nepriceperii. El îl laudă pe Dürer care nu înfățișase niciodată prea-sfintele picioare ale Mariei. „Trebuie să fim recunoscători Sfintei Inchiziții care a dispus corectarea acestei cutezanțe".

Astfel Pacheco ne privează de multe încîntări, dar nu fără „compensație". El este la curent (după cum se poate vedea într-una din pînzele sale) cu meniul servit de înger lui Crist în pustiu și stabilește în baza unor relicve autentificate instrumentele cu care a fost flagelat Hristos; îl prezintă de asemenea manieră pe apostolul Pavel, de parcă l-ar fi întîlnit în carne și oase. Îți dă impresia că nimic nu i-a scăpat. Numai din respect pentru scopul didactic al tablourilor, luînd forma cărților populare, tolerează unele abateri de la realitatea istorică — faptul de a nu sta culcat la cină, de exemplu — și îngăduie ca episcopii primelor timpuri creștine să poarte mitre și tiare numai de dragul de a fi recunoscuți.

O privire asupra picturii religioase a perioadei următoare ne dezvăluie această pretinsă inovație ca pe o sminteală a unui original, moartă încă

Scanned with OKEN Scanner

înainte de a se naşte. Acest om de bună credinţă habar nu avea că tocmai libertatea va aduce cu sine transformarea cea mai profundă, mai veritabilă, încă şi astăzi vie, a picturii spaniole de cult. El considera ideea picturii religioase drept compromisă la generaţiile mai tinere de artişti spanioli. „Abia de se mai găsesc unii în stare să-mi priceapă mărturiile. Vai şi amar, totul se duce de rîpă!“

Putea oare Sfîntul Oficiu să nu încredinţeze slujba de supervizor al pictorilor *(alcalde veedor de oficio de pintores)* unui asemenea om? Aceasta s-a întîmplat în anul 1616, în sala Consiliului Canonic, colegul său fiind Juan de Uceda. Sarcina lor era să vizioneze picturile cu reprezentări sacre, expuse în *Feria*, la *Lonja* pe trepte, şi să raporteze Sfintei Instanţe eventualele rătăciri sau omisiuni. Ca nimeni altul, părea puţin hărăzit misiunii de inchizitor. Pe Dürer, de a cărui viaţă, persoană şi creaţie s-a ocupat îndeaproape, îl socotea drept un catolic înfocat, ba mai mult, îl punea alături de Vargas cel pătruns de harul ascetismului şi de Juanes. În vreo treizeci de locuri din opera sa, îl pomeneşte pe meşterul Albrecht numindu-l în repetate rînduri cel Mare, sau alăturîndu-l celor mari în următoarea ordine: Buonarroti, Rafael, Durero. Nu s-a aflat un admirator mai fervent şi mai plin de veneraţie al maestrului din Nürnberg decît Francisco Pacheco, cu toate că, din păcate, se simţea obligat să-i conteste *buena manera*. Acest cult al său pornea de la impresia de neprihănire a fiinţei omeneşti, lăsată de gravurile în lemn sau în aramă ale maestrului german. Pentru un credincios onest, îndeosebi această dovadă de evlavie va avea un caracter decisiv. Iată motivul pentru care devotatul partizan al lui Martin Luther trecea în ochii amicului iezuiţilor şi funcţionarului Inchiziţiei drept un *catolico* y *santo*; ceea ce îi deosebea trecea neobservat tocmai din pricina convieţuirii lor într-o unitate de spirit.

Scanned with OKEN Scanner

OPERA PORTRETISTICĂ

Roadele ostenelilor lui Pacheco pe tărîmul portretisticii rămîn cele mai agreabile. Talentul, harul de a prinde sub penel personalitatea și dragostea de țară l-au îndemnat spre aceste meleaguri ale picturii. Cele cîteva mici portrete rămase dovedesc că făcuse cunoștința portretistului Curții; privise cum Sanchez Coello, de aceeași formație cu el, își finisa portretele în absența modelului. Ceva mai departe amintește de 150 de portrete — miniaturi — dintre care cel mai reușit ar fi fost acela al soției sale Maria de Parama, cu o măsuță rotundă alături. Cea mai atrăgătoare parte a trudei sale de o viață consta însă în portretele sevillanilor de vază, dintre care avea de gînd să expună o selecție de o sută de lucrări.

Ne este cunoscută biblioteca lui Argote de Molina, iar Rodrigo Caro scrisese despre bărbații iluștri ai Sevillei; Pacheco intenționa să realizeze îmbinarea portretului cu biografia. El relatează cum a cheltuit multe ore, închinate de alții recreației, cu realizarea acelor portretea „un fel de petrecere slobodă de orice îndatorire", Adunase 170 de astfel de portrete, între care se aflau și cîteva femei. Către sfîrșitul veacului lucrarea ajunsese la capăt; frontispiciul glăsuiește astfel: *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varónes**. *En Sevilla* 1599. Bătrîn fiind, încă mai lucra la finisarea lor.

Foile sînt desenate cu cretă neagră și roșie *(dos lapices)*, într-un chenar bogat pe care l-t conceput, în peniță și tuș, după rigidul gus renascentist al acelor vremi. Emblema cuprinsă în chenar sugerează profesiunea celor portretizați. Modelul îi fusese oferit de lucrările gravate în lemn, ca de pildă *Elogia* lui Jovius, editată la Basel în 1577. Maniera se aseamănă mai de-

* Cartea care înfățișează portrete adevărate de bărbați iluștri și memorabili

Scanned with OKEN Scanner

grabă cu cea a desenelor lui Ottavio Leoni, acestea însă fiind mai lipsite de viață. *El Padovano*, așa cum îl numește Pacheco, desenase în vremea papilor Grigore al XV-lea și Urban al VIII-lea, personalitățile mai de seamă de la Curte și din cetate; desenele au fost executate cu creta pe hîrtie albastră, în tonuri roșiatice pentru carnație și albe pentru lumini. Portretele sale de artiști ne sînt cunoscute din lucrarea lui Bellori (1731). Pacheco se acomoda lesne cu acest gen de lucrări, datorită întinselor sale relații și unui destul de pronunțat „sentiment al adulației". Elementul clerical este de bună seamă preponderent (3/5 din întreaga operă portretistică). În afara acestuia mai pot fi aflați șapte poeți, trei pictori, doi muzicieni, un chirurg, un armurier și doi veterani ai luptelor din Granada.

Nu întotdeauna portretul este asemănător personajului reprezentat: potrivit propriei sale mărturii, pe unii i-a desenat după simple relatări, „pentru a nu-i lipsi de onoarea unui asemenea loc". Alții par a fi desenați din memorie, însă cei mai mulți probabil că au pozat. La aceștia din urmă, lipsa de expresie se învecinează cu searbădul și naivitatea, pînă la comic. Se prea poate ca multiplicarea să fi dat greș din pricina costului ridicat al gravării și dificultății de a găsi meseriași îndemînateci.

Scurtele note biografice *(epitome)* se compun din date fericit alese, sigure și utile oricînd. Fără de el nimic n-am mai cunoaște cu privire la poeții acelui timp, afară doar de versurile lor, pe care tot el le-a salvat parțial. Atunci cînd confruntăm datele biografice cu cele al urmașilor săi, de la învățatul Nicolas Antonio, autorul unei *Biblioteca Hispana* (1672), pînă la Fermin Arana de Varflora (*Hijo de Sevilla*, 1791), trebuie să cădem de acord că Pacheco nu l-a dezmințit pe artist: în loc de articole seci de enciclopedie, ne-a lăsat veritabile portrete pline de culoare și specific.

Scanned with OKEN Scanner

Se pare că după moartea sa, opera ar fi fost împărțită între mai mulți amatori de artă; dispărută pentru multă vreme, a stat ascunsă într-o mînăstire pînă cînd avocatul Francisco Asensio a dibuit cu ajutorul unui anticar, la Sevilla, în anul 1864, o mapă conținînd 56 de piese și a achiziționat-o cu suma de 800 *duros*. Întregul roman al acestei isprăvi de bibliofil poate fi aflat în cartea sa scrisă de el despre Pacheco. După șaisprezece ani de ezitări, a publicat în fototipie desenele și textele însoțitoare, într-o somptuoasă ediție de lux.

PICTURA VENEȚIANĂ

Polul magnetic pentru arta spaniolă pare să se fi aflat, începînd cu evul mediu, cu deosebire către nord-est. Cîte catedrale gotice de prim rang pînă către miezul celui de-al paisprezecelea veac, laolaltă cu Renașterea încetățenită de-a binelea! Dacă ar fi să urmărim tendințele picturii spaniole, balanța ar înclina mai mult spre flamanzi decît spre rudele de neam romanic, deopotrivă în secolul cincisprezece și în cel de-al șaptesprezecelea secol. Tot pentru același motiv, aveau mai multă afinitate cu școlile Italiei de nord, decît cu cele romano-florentine. Apare cu claritate ce anume au fost în stare să creeze în vremea triumfului lui Buonarroti și Rafael și după aceea. Însă abia de iau contact cu Roma și Veneția, că norocul le și surîde. Alături de elementul lombard, tînjind către nord, Italia de sus *(Gallia cisalpina)* nu și-a dezmințit înrudirea într-ale picturii, ca și în limbă de altfel, cu Franța meridională și Catalonia. Acolo, îndeosebi, natura le apărea ca un ideal, culoarea și perspectiva prevalau asupra formei și țineau drept normă nu frumusețea, ci grația și mișcarea, iar ornamentația trecea înaintea structurii. Ribalta din Valencia și elevul său Ribera fuseseră la Parma; sevillanii făcuseră cunoștință cu învățăturile lom-

Scanned with OKEN Scanner

bardului Michelangelo Amerighi; cei dintîi însă, care au găsit în plină domnie a romanismului calea către inimile compatrioţilor lor, sînt acei trecuţi prin şcoala Veneţiei.

Relaţiile pictorului de la Cadore cu împăratul Carol Quintul şi fiii săi (începînd din 1530), făcuseră ca multe capodopere să se îndrepte spre Reşedinţă; Filip căutase să-l cîştige pentru San Lorenzo pe Paul Veronese însuşi. Picturile religioase ale lui Tiţian din Escorial, nu puteau să nu aibă o influenţă asupra acelei adunări de pictori lipsiţi de vînă.

Aproape concomitent cu moartea lui Tiţian, în două locuri din Spania anului 1575, de altfel fără nici o legătură între ele, s-a pictat pentru prima oară în genul veneţian.

Cel mai înzestrat dintre pictorii indigeni ai coloniei de artişti de la Escorial era navarezul Juan Fernandes Navarrete din Logroño (născut către 1526), poreclit „mutul", ca urmare a unei surzenii timpurii. Asemenea acelor romanişti andaluzi, îşi petrecuse cei mai frumoşi ani în Italia şi la Roma; micuţul tablou pe care-l prezentase lui Filip al II-lea în chip de probă a iscusinţei sale, un delicat *Botez*, pictat luminos şi clar (Prado, 1012), părea a fi întru-totul de „şcoală rafaeliană". De atunci, regele îi comandă, începînd din 1569, o serie de tablouri de mai mari dimensiuni pentru San Lorenzo: personaje solitare, plastic întruchipate, cele mai multe de un desen şi o modelare riguroasă, cu racursiuri şi atitudini bine gîndite, cu pastă puţină, aspre şi reci, aidoma naturii munţilor natali. Însă lucrările bătrînului Tiţian aflate acolo, *Cina*, *Sfîntul Laurenţiu*, i-au stîrnit simţul latent pentru culoare. În timp ce în *Santiago* şi *Hieronim* (1570) căuta să se ţină pe urmele lui Michelangelo, iar în *Sfînta Familie* (din partea superioară a *Claustro*-ului) împrumutase ceva din Zuccaro (după părerea lui C. Cort), ne uimeşte în *Flagelarea* printr-o scenă a patimilor în genul *Incununării cu spini* de la Milano, în vreme ce *Înhumarea Sfîntului Laurenţiu* nu este decît un ecou al

Scanned with OKEN Scanner

celebrei viziuni nocturne din biserica iezuiților de la Veneția și a celei din Escorial. Cu toate că în preajma vîrstei de cincizeci de ani renunțase la sistemul său anevoie dobîndit, acum își mînuiește pensula de parcă ar fi fost un ucenic al atelierului de la Biri grande. Această metamorfoză poate fi remarcată îndeosebi în cele șase perechi de apostoli avînd drept fundal peisaje cu munți, pictate pentru altarele laterale ale bisericii Escorialului. Filip al II-lea s-a pomenit slujit de un supus care era pictor mai de soi decît italienii ademeniți cu bani grei. Dar„ vai, am dat de capătul zilelor, iar arta abia acum se pornește"; „Mutul" murea în 1579 și nimeni altul nu s-a mai dovedit în stare să-și strunească corzile asemenea lui.

EL GRECO

Faima picturilor lui El Greco a adeverit puterea de atracție a genului venețian în ochii spaniolilor. În vreme ce la Escorial, Navarrese picta cel dintîi în felul lui Tițian, a apărut la Toledo un grec din Creta care, asemenea fiului de pescar din Milo, Antonio Vassilacchi, poreclit Aliense (= pescar?), deprinsese arta picturii în orașul lagunelor, adică drept la izvor. Se chema Kyriacos, dar apoi și-a latinizat acest nume de botez, semnînd totuși cu caractere grecești.

Un om ieșit din comun atît prin geniul artistic și mișcarea pe care a provocat-o în pictura spaniolă, cît și prin enigmatica alienare, fără de precedent, căreia i-a căzut pradă la iuțeală. Nu se auzise nimic despre el decît odată cu apariția lui în Spania. Probabil că se bucurase de o educație aleasă. Pacheco, care îl cunoscuse spre bătrînețe, îl numește „un mare filozof", plin de vorbe de duh și sentințe neașteptate; scrisese chiar și o carte despre pictură, sculptură și construcții. În tabloul său înfățișînd Izgonirea cămătarilor din Templu, a plasat

Scanned with OKEN Scanner

în colțul de jos patru figuri, văzute din profil, dintre care trei pot fi recunoscute cu ușurință: Tițian, Michelangelo, Julio Clovio; al patrulea, un tînăr cu plete, pare să-l reprezinte pe Rafael. Un prinos adus acelora ce i-au deschis calea către cele mai înalte culmi, doi dintre cei adormiți pentru totdeauna, iar ceilalți doi încă în viață deși foarte bătrîni.

Prima mențiune despre această existență sortită excepției o constituie data sosirii sale la Roma, în anul 1570 și vizita la Julius Clovius, pictorul de miniaturi, căruia îi fusese recomandat de bătrînul Tițian, dascălul său. Clovio scrie despre el la Viterbo, protectorului său, cardinalul Farnese, amintind despre un autoportret al tînărului grec care a stîrnit vîlvă printre pictorii din Roma și sugerează cardinalului să-i înlesnească un adăpost în palatul Farnese. Pictat acolo, portretul lui Clovio (muzeul din Neapole) ne poate apărea ca lucrarea cea mai de seamă din cîte au rămas de la el. Din această primă perioadă a sa de la Veneția și Roma provin mai multe tablouri de mici dimensiuni, ce intră în rîndul celor mai bune lucrări ale școlii venețiene. Cu tot aerul lor aparte, multă vreme au trecut totuși drept lucrări ale lui Tițian, Paul Veronese, Bassano și chiar Barocci. Este vorba de istorii din evanghelie, bogate în personaje, cu o desfășurare plină de viață și pictate cu un penel îndrăzneț; expresiile, deși amintesc de Tintoretto, sînt însă mai caracteristice, iar pasta este densă și plină de culoare. Privirea se deschide asupra unor curți pavate cu marmură, de-a lungul unui întreg rînd de palate, pierzîndu-se către munți printr-o monumentală poartă; — toate acestea conferă lucrării un puternic accent venețian. A fost influențat și de Michelangelo, după cum o dovedesc multe nuduri, însă faptul cel mai straniu este obsesia unor vechi reminiscențe bizantine, la început de invenție și grupare, mai apoi chiar și în ceea ce privește culoarea. Ele sînt: *Vindecarea orbilor* (la Parma și Dresda); *Izgonirea cămătarilor* (de două ori în Anglia) și *Sfî-*

Scanned with OKEN Scanner

șierea veșmintelor Mîntuitorului pe Golgota (odinioară în galeria Manfrin).

În anul 1575 își face apariția la Toledo, oraș pe care nu-l va mai părăsi (moare în 1614). Motivul chemării sale a fost retablul bisericii San Domingo de Silos, unde dealtfel atît concepția arhitecturală cît și statuile îi aparțin: tabloul din mijloc și totodată cel principal este o *Asunta*. Celebrata pictură de altar de la Frari apare aici în versiunea ei spaniolă. Fecioara ce se înalță către ceruri ridică, aproape orizontal, cele două brațe, într-o cutremurare extatică. Apostolii sînt bărbați din munții Toledo-ului; agitația tumultuoasă și atașamentul față de personaje, caracteristicile lui Tițian, au dispărut aici; spanioli pe de-a întregul, ei se exprimă cu demnitate, chiar și în împrejurările ieșite din comun, printr-un limbaj al brațelor și degetelor, solemn și cu măsură. Compoziția este proiectată pe pînză cu o impresionantă forță a clarobscurului, în culori închise cu reflexe de jeratic.

Această realizare i-a deschis grecului drumul către catedrală. Solicitat să execute tabloul principal pentru vasta sală, nou construită, a sacristiei, s-a hotărît să reproducă în mare tabloul său *Hrist pe Golgota*. Hristos se află în mijloc, într-o nobilă resemnare, înălțîndu-și către cer ochii mari și plini de lumină; ceva mai în adîncime, spre stînga, trei figuri nobile de femei, iar în dreapta un om aplecîndu-se cu burghiul asupra crucii. În spate se bulucesc capetele și bușturile cetei de soldați, într-o mișcare în care se aud armele; comandantul lor, căpitanul în armură, stă în dreapta lui Isus, iar în stînga un călău îl înșfacă de mantia roșie. Puține lucrări venețiene ale timpului ar fi fost în stare să întreacă acest *Espolio* în ceea ce privește bogăția studiului de imagini caracteristice.

Tabloul, așezat la loc de cinste în biserica cea mai fastuoasă a Spaniei, lucrare de căpătîi și capodoperă totodată, a oferit pentru prima oară acolo o idee despre stilul preluat de la Tițian, despre forța plastică și nu mai puțin despre lumina'

Scanned with OKEN Scanner

culoarea și naturalismul său. Pentru însușirile de colorist, Theotokopulos trecea drept un rege între-ale picturii. Și de bună seamă că lui i-a revenit onoarea de a face portretul prea bătrînului cardinal-episcop Quiroga.

De aici înainte, vreme de patruzeci de ani, împodobește orașul de pe Tajo și bisericile noii Castilii cu picturi de altar, iar palatele cavalerilor și prelaților cu tablouri. Însă numai în cele dintîi dintre aceste lucrări a păstrat moștenirea venețiană. Îmbătat de succes, neluînd în seamă sugestiile pictorilor de rang și ale cunoscătorilor, furios pe laudele bine intenționate cà „ar picta ca și Tițian", acestea făcîndu-l să se simtă coborît la treapta de imitator, caută originalitatea cu orice preț și prin aceasta contrariul modelului venețian prin care își făcuse faima. S-a coborît la un nou și nemaiîntîlnit stil, mai bine zis caricatura unui stil, care în cele mai multe cazuri, i-a pus în umbră de-a binelea marile calități.

Doar portretele și-au păstrat puterea de atracție pentru spaniolii acelui timp. Prin coloritul lor cadaveric, prin modelarea plină de umbre, păreau la prima vedere de-a dreptul respingătoare; însă odată privite mai atent aceste bizarerii, ne vom da totuși seama că tipul, înfățișarea, atitudinea și aerul acelor cavaleri, consilieri, principese, prelați și asceți au fost prinse mai bine decît de oricine, chiar dacă impresionist, însă cît se poate de caracterstic. Cert este, și marele număr de portrete stă mărturie, că acești domni se recunoșteau cu încîntare în ele. În biserica San Toma poate fi văzut un tablou de mai mari dimensiuni care, cu toate că este pictat în cea mai precară manieră a sa, trece în chip ciudat drept o capodoperă. O adunare de cavaleri, în straiele negre de la curtea lui Filip al II-lea, asistă la înhumarea contelui Orgaz, ale cărui rămășițe pămîntești, străjuite de două arătări, în care pot fi recunoscuți Sf. Augustin și Sf. Ștefan, sînt coborîte în groapă. Se zice că „toledanii se strîngeau adesea în jurul acestui tablou, descoperind mai de fiecare dată cîte

Scanned with OKEN Scanner

ceva nou în portretele atîtor cavaleri cunoscuți". Într-adevăr, dacă privim această asistență ceremonioasă și țeapănă, expresia gravă și încremenită cu care cavalerii privesc cele două vedenii și ne imaginăm felul în care flamanzii sau italienii ar fi tratat o astfel de temă, trebuie să încuviințăm că străinul nostru a avut un ochi pătrunzător pentru născocirile locului.

Și astăzi încă portretele sale de copii și femei exercită o vrajă deosebită asupra privitorului. Bineînțeles că aici (*espejo de rostros bellos**, Tirso), pe Tajo, a beneficiat de modele demne de toată invidia. În capetele rotunde ale băieților andrilor și fetișcanelor lui, lăsate pe spate pe gîturi prelungi, în acei strălucitori și negri ochi, în acele guriță bosumflate și bărbii plinuțe, în tonul cald, de ivoriu, al pielii, el a asociat candoarea și pofta copilărească de viață, cu patima abia încolțită. Neîntrecut rămîne farmecul melancolic al acestor palide chipuri feminine, cu privirea enigmatică și visătoare, cînd într-o spumă de dantele, cînd în voalul cucerniciei; abia acum înțelegem într-adevăr suspinul poetului după frumoasele toledane (Tirso).

În istoriile sacre însă și în chipurile de sfinți, dă frîu liber acelei maniere fără zăgazuri, greu de înțeles fără a accepta explicația unei tulburări patologice. Dar și mai de mirare este cum de ne-am prins în jocul lui atîta amar de vreme. *Ya era loco*,** remarcă astăzi paracliserul cînd ne înfățișează astfel de retabluri. Martinez este de părere că asemenea extravaganțe nu s-au mai pomenit nicicînd. Aceste „cumplite mîzgăleli" (Pacheco) sînt totuși pline de învățămînt. Pictura lui amorfă poate fi studiată ca o mostră de reprezentări picturale degenerate. Pare că își mînă penelul dintr-un somn adînc, aducînd ofrande unui duh încuibat în mințile sale înfierbîntate. Cu degete febrile tot răsucește figurile-

* Oglindire de fețe frumoase
** Era nebun de-a binelea

Scanned with OKEN Scanner

model, parcă de cauciuc, cu trupul de douăsprezece lungimi de cap, le atîrnă în faţa sa, trîntindu-le apoi pe suprafaţa pînzei, într-un soi de iureş fără contur sau modelare, dar într-o minunată succesiune plină de simetrie, avînd drept nuanţe preferate albastrul marin şi galbenul-pucioasă, iar în cele din urmă doar albul şi violetul bătînd spre negru. Este posibil să fi intervenit şi o maladie a organului vizual (asemenea lui Turner, la bătrîneţe). Au fost menţionate şi altfel de motive, mai adînci, de ordin psihologic: originalitatea cu orice preţ, mania grandorii, tentaţia de a brava, uneori boala, grijile, de care nu putea fi scutit cineva venit din afară. Astfel de circumstanţe sînt inerente unei vieţi de artist; în cazul lui, ele s-au grefat pe fondul unei naturi dezechilibrate. O asemenea natură simţea în mai mare măsură decît alţii nevoia de a trăi într-o înaltă tensiune a spiritului, lucru de care s-a bucurat la Roma şi Veneţia în anturajul marilor maeştri, puţin timp înainte de dispariţia acestora: acolo şi-a descoperit vibraţia armonică cu cei dintîi, esenţială unui mare artist. În izolatul cuib stîncos, la Toledo, însingurat artistic, a început să decadă. Ponz începe relatarea despre noua sa manieră cu cuvintele *degeneró despues**. Degenerarea consta în pierderea facultăţii de adaptare artistică, într-o neputinţă progresivă de a se subordona: formelor obiectelor, solicitărilor subiectului pe care trebuia să-l interpreteze judicios şi în deplină cunoştinţă de cauză, normelor frumosului şi ale bunului-simţ, care toate determină reuşita în ochii publicului de toate zilele. Nicicînd nu s-a aflat vreun artist cu un orgoliu mai drăcesc, care să ia în rîs cu o mai mare insolenţă, cu un rînjet solemn şi patetic, tot ceea ce s-a chemat vreodată Natură, Artă, Raţiune.

Acest grec, atît de puţin grec, ba chiar dimpotrivă, odinioară pomenit sau privit ca un spectru al nebuniei, a fost repus în valoare de epoca noastră, epocă a tuturor reabilitărilor: mărturii

* Apoi a degenerat

Scanned with OKEN Scanner

ale artiștilor și ale amatorilor de artă se găsesc cu sutele. În fapt el este un precursor al modernilor. Abia de le-a mai lăsat și lor ceva de înfăptuit,—mergînd pînă la acele parodii pariziene ale cinei evanghelice, cu ciudați oameni în veșminte moderne. Numai întîmplarea a făcut să dea roade în timpul lui Filip al II-lea un anume gen, care s-ar fi putut ivi greu în alt colț al Europei. Aceasta pentru că în acele vremuri devierile personalităților ieșite din comun erau ținute în frîu prin tradiție, educație și respect față de clasele care îi patronau pe artiști. Doar atunci cînd canoanele și tradiția deveniseră de nesuportat și credința era proslăvită ca o cale a mîntuirii fără rezerve a naturilor înzestrate cît și a acelora mai fruste și limitate în slujba unor gusturi vremelnice, iar înțelepții propovăduiau cu multă convingere captivarea ochiului sub semnul credinței, abia atunci era terenul pregătit pentru tot soiul de excepții psiho-fizice, cu întreg alaiul lor de supralicitări și imitații. În astfel de cazuri critica și-a declinat competența, preferînd să lase învestigarea semnelor în seama psihiatrului sau a doctorului de ochi.

Pornind numai de la aceste complexe determinări, de la o apariție ca aceea a toledanului El Greco, se poate explica faptul că, deși un îndrăgit profesor, nimeni nu i-a călcat pe urme la vremea respectivă. Cei cîțiva, recunoscuți drept elevi ai săi, îl văd cît se poate de diferit; ei nu-i datorează altceva decît elementele și imboldul către un stil, cu totul liber și binevenit.

ȘCOALA DE LA TOLEDO

Pedro Orrente din Montealegre, provincia Murcia, (născut către 1570 — decedat la Toledo în 1644) a lucrat în această provincie și la Valencia. El este singurul care dezvăluie o desăvîrșită expresie

venețiană, pe care o datorează lui El Greco. În

Scanned with OKEN Scanner

aceeași sală pentru care maestrul pictase *Cuadro de las vestiduras*, pot fi văzute: *Minunea Sfintei Leocadia*, *Păstorii*, *Regii*, amintind prin jocul de umbre de Paolo Cagliari. Însă apoi a întîlnit la Bassano un anume gen, ale cărui ritmuri populare se potriveau firii sale mai degrabă decît stanțele pompoase ale lui Veronese. Gustul pentru peisaje, lucrări cu păstori și poieni; fusese multă vreme satisfăcut aproape numai de cele ale lui da Pontes, al căror număr este mare încă și astăzi. Acesta este motivul solicitării unui nou și spaniol Bassano; micile lui tablouri au devenit piese indispensabile de ornament, de la *Camarines* pînă la reședințele regale de petrecere. Au fost adesea confundate cu cele ale lui Tițian, care-i slujiseră drept model, cu toată culoarea lor mai săracă, puțin consistentă, neutralizată printr-un ton gălbui. Totuși multe sînt mai pline de conținut decît modelele sale venețiene; arareori le lipsește invenția, subiectele peisagistice bine alese, observația atentă a vieții rustice, iar redarea vitelor este mai fidelă decît la oricare altul din afara Olandei.

La ceilalți doi elevi filiația venețiană s-a estompat cu totul. Lucrările lui Juan B.Mainos, călugăr predicator la San Pedro Martire, ajuns la curtea lui Filip al IV-lea, se găsesc anevoie; după spusele lui Martinez, el iubea comoditatea și lucrările trebuie să-i fi luat mult timp pentru execuție. Opera lui de căpetenie o constituiau cele patru mari *pascuas* din biserica mai sus pomenită: laolaltă au mai putut fi văzute în Muzeul Național astăzi desființat. Nota venețiană poate fi regăsită cel mult în trăsăturile naturaliste și în bogăția picturală a veșmintelor; de El Greco mai amintesc doar cetele de mici îngeri. În schimb, din neobișnuita finisare, dusă pînă la o împlinire admirabilă în ceea ce privește farmecul coloristic al pastei dense și buna dispoziție, reiese dorința lui de a evita pe cît posibil extravaganțele maestrului. În plăsmuirile sale te simți parcă mîngîiat aievea de limpedele aer de Toledo; impresia se realizează prin delimitarea precisă a formelor. Îi sînt dragi contururile viguroase ale munților,

Scanned with OKEN Scanner

pe care îi transpune în reprezentări picturale și încredințează pînzei, cu detașarea unui pictor al vieții de zi cu zi, costumele populare și cele cavalerești. Tabloul său *Fecioara Maria* este o blondă înfloritoare cu năsucul cîrn, cu pielea trandafirie și bătînd spre albul laptelui caracteristic unei fetișcane de țară. Straiele africane, castiliene și flamande împrumută acestor scene tonul specific al Toledo-ului, oraș pe jumătate maur, al cărui aspect arhitectonic este încă și astăzi atît de pestriț. Este remarcabilă, de asemenea, pornind de la impresia de ansamblu, apropierea pe o cale personală de Caravaggio, de maniera clară și de bună calitate a începuturilor acestuia; și nimeni altul nu pare să-i fi ajuns atît de aproape lombardului ca acest dominican spaniol, pînă și în ceea ce privește preferința arătată culorii galbene a țesăturilor. Nu trebuie să uităm figurile pline de mîndrie ale soldaților împlătoșați din *Straja de la mormînt*. Martinez îl socotește drept elev al celui dintîi.

Unele indicii îl arată a fi și un bun pictor de portrete. În galeria infantelui Don Sebastian s-a putut vedea portretul unui bărbat blond-roșcat, cu guleraș de dantelă, care, lipsind semnătura, fusese considerat de școală flamandă. Portretul unui jurist, Diego Narbona, gravat apoi după desenul său de Maria Eugenia de Beer, aduce cu un Velázquez.

Mai mult decît de Maino se amintește de Luis Tristan (născut către 1586 — mort în 1640), pe care însuși Theotokopulos l-ar fi apreciat ca pe cel mai bun elev al său; cu toate că, după cum o dovedește și raritatea lucrărilor sale, „norocul nu l-a răsplătit după merit" (Martinez). Nici la acesta nu poate fi descoperită vreo reminiscență de la profesor, în afara unor proporții alungite, cu pieptul larg și capul mic și a cîtorva nuduri cu musculatura puternic reliefată. Prezentările care figurează în cărți sînt cu totul imaginare; în loc să fie luată urma lucrărilor sale autentice, rătăcite prin colțuri de țară (numai Stirling a găsit de cuviință să întreprindă o călă-

torie pînă la Yepes), judecățile despre el au luat naștere pe temeiul unor afirmații sprijinite de elogiile lui El Greco și Velázquez, cît și a unor tablouri apocrife din Madrid, ce i-au fost atribuite pe baza aceloraşi afirmații. Lucrarea de căpetenie de la Yepes, cît și altarul bisericii călugărițelor de la Santa Clara din Toledo, *Tăierea capului Sfîntului Ioan* din Carmen Descalzo, (fără acel mai puțin finisat *Sfînt Francisc* de la Luvru) oferă cu totul altă impresie despre el.

În timp ce El Mudo și El Greco au fost, în concepția noastră, niște coloriști, Tristan rămîne un tenebros. O lumină strălucitoare, pogorîtă de sus, ne desluşeşte în contururi puternice figurile principale, ale căror umbre negricioase se pierd în fondul întunecat. Nu stăpînește însă arta de a picta mase de oameni; el frînge suprafețele cu aglomerări de veștminte șerpuitoare. Îi sînt dragi mai ales tonurile tari în ceea ce privește culoarea, forma și iluminarea. Legendele sale evanghelice poartă trăsătura națională a nobleței și austerității; inventia și mișcarea vădesc îndemînare: chipurile sînt mai puțin semnificative; reprezentările feminine nu sînt lipsite totuși de grație și drăgălășenie. Iată un exponent al perioadei de tranziție, care nu mai stăpînește deloc desenul savant al manieriștilor și prea puțin gustul pentru natură și model. În acord cu toate acestea, contemporanii îl numeau și pe el „un al doilea Caravaggio", iar Martinez susține chiar că ar fi studiat în atelierul lui Ribera: Însă Tristan picta lucrarea sa de căpetenie la Yepes, în anul 1616, pe vremea cînd Ribera, stipendiat de socrul său, executa lucrări de duzină. Că Tristan a ajuns de unul singur la clarobscurul său, o dovedește faptul că fără să fie artist de seamă, nu a fost cîtuși de puțin unul „obscur".

O bună părere despre el ca portretist îți poți face din profilul cardinalului Sandoval, ce se află în sala de iarnă a capitlului din Toledo, una dintre cele mai reușite piese ale acelei remarcabile galerii de prelați. Calitățile de fin observator

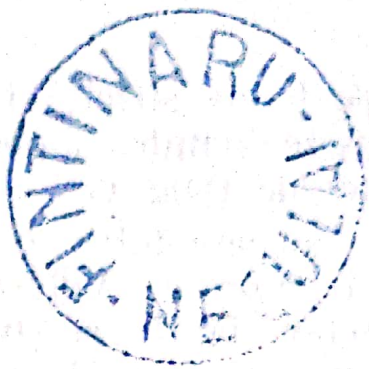
Scanned with OKEN Scanner

se dezvăluie în înclinarea plină de specific a capului, pictat într-un delicat ton cenușiu, în privirea senin-iscoditoare a ochilor mari, de culoare închisă, ai arhiepiscopului, ce pare că în timpul ședințelor de poză s-ar fi lăsat pradă gîndurilor. Acesta este mărinimosul bărbat care i-a ușurat lui Cervantes povara bătrîneților printr-o rentă anuală.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea a doua

TINEREȚEA (1599–1629)



FAMILIA

Diego Rodriguez de Silva Velázquez a văzut lumina lumii noastre la Sevilla în același an cu van Dyck, 1599, un an după Zurbarán și Bernini, trei înaintea lui Calderón.

La 6 iunie fiul lui Juan Rodriguez de Silva și al doñei Gerónima Velázquez a fost botezat în biserica San Pedro din parohia locului, de către *licenciado* Gregorio de Salazar. Naș i-a fost Pablo de Ojeda din Colación Magdalena. Probabil că se născuse cu cîteva zile în urmă, în casa cu nr. 8 din *Calle de Gorgoja*.

Umbla vorba că Juan de Silva s-ar fi tras dintr-un vechi neam al Portugaliei, odinioară de rang înalt și strălucind de fapte vitejești în folosul coroanei, acum însă de mult scăpătat. Bunicii, Diego Rodriguez de Silva și doña Maria Rodriguez s-au stabilit la Sevilla, venind de la Oporto. Mama pictorului era una din fiicele lui Juan Velázquez din Sevilla și ale doñei Catalina de Zayas, fata lui Andrés de Buenrostro. Ambele familii erau socotite ca făcînd parte din nobilimea mai măruntă a Sevillei: după mărturia lui Zurbarán, în rîndul celor două familii s-au numărat și intimi ai Sfîntului Oficiu, ceea ce dovedește o ascendență genealogică fără de prihană. Dacă ar fi să luăm lucrurile în sensul lor cît se

Scanned with OKEN Scanner

poate de strict, ei nu prea erau în drept să-şi aşeze înaintea numelui acel Don, specific nobleţei de rang mai înalt a cavalerilor.

Se pare totuşi că familia nu era chiar atît de strîmtorată; Velázquez îşi ţinea la Sevilla un sclav, iar tovarăşii săi din acel oraş ne asigură cum că n-ar fi pictat niciodată pentru bani. Zurbarán relatează că cei ai neamului său au trăit dintotdeauna din venituri proprii, potrivit unui rang nobiliar, fiind onoraţi ca atare.

Strămoşii din partea tatălui ţineau prin urmare de familia Silva, risipită în provincia Minho e Douro. După mărturia unor nobili rămaşi devotaţi regatului în urma revoluţiei din 1640, fieful neamului *(solar)* se afla la Quinta de Silva, cam la opt sau nouă leghe de Porto. Ca străbun al neamului Silva era socotit spaniolul Don Guterre Alderetto de Silva, scoborîtor din Don Fruelas, rege peste Leon. El i-a stat alături lui Ferdinand cel Mare la asediul Coïmbrei şi s-a statornicit către anul 1040 în ţinutul Valença, într-un foişor numit de la el încoace *Torre da Silva*. Fiul său este amintit în hrisoavele nobiliare drept Don Payo Guterres da Silva, guvernator al Portugaliei în numele lui Alfons al VI-lea; ca patron al ordinului benedictinilor a construit sau poate doar a renovat marea mînăstire Tibaes (1080), la şase kilometri spre nord de Braga. De aceste *Silvas* ţin în Portugalia multe case nobile, numărîndu-se printre ele *marqueses* şi *condes**. Familia, după unele mărturii ale vremii, ar fi fost una dintre cele mai respectabile din regat; marchizul de Colares pomeneşte de un Matias de Silva, *prebendado*** al catedralei din Braga, ce îşi disputase odinioară întîietatea cu cea din Toledo; de un Pedro da Silva Sampaya, închizitor al Lisabonei şi un Pedro da Silva de Paina, intim al Sfîntului Oficiu ş.a. Acest nume este însă unul dintre cele mai răspîndite în Por-

* Marchizi.
** Econom.

Scanned with OKEN Scanner

tugalia; Lexiconul autorilor îi menţionează, pe lîngă mulţi alţi cărturari laici şi clerici, şi pe unii rabini foarte eruditi ce se chemau Silva.

Prin anii 1660, la Porto, puteau fi întîlniţi încă nişte Silva, rude ale celor din Sevilla, socotiţi ca fiind de viţă nobilă şi bucurîndu-se în consecinţă de funcţii onorifice, cum este acel comisar poliţienesc *(vereador)*; erau pe deasupra şi membri ai mult-onoratei frăţii a Mizericordiei. Carreño relata că ar fi întîlnit la Palat într-una din zile un cavaler din ordinul Calatrava, pe nume Morexon Silva, care dorea să-l viziteze pe pictor, susţinînd că i-ar fi văr.

Aşadar numele de origine al pictorului nostru este Silva. Cu toate că aceasta suna cît se poate de distins, Diego şi-a ales ca nume uzual pe acela al mamei sale şi anume Velázquez, deşi obişnuia adesea să se iscălească: Diego de Silva Velázquez. Totuşi, la botezul fiicei sale Juana (1619), figurează în catastiful parohial doar cu numele de Diego Velázquez, tot astfel şi în diploma regală de numire în funcţia de la Curte (1623). Probabil că această schimbare de nume se trăgea de la o mai veche înţelegere între părinţii săi: Silva apărea ca nume al unei familii de partea locului, în vreme ce Velázquez era de o consacrată rezonanţă sevillană. Această cutumă, abatere mai degrabă, de a-şi lua numele de familie după cel al mamei, era răspîndită cu precădere în Andaluzia şi nu de puţine ori avea implicaţii juridice. Tatăl poetului Luis de Góngora, din Córdoba, se numea Argote. Erau în joc, de fapt, interese de familie, ba uneori şi chestiuni de orgoliu. Unele familii dobîndeau astfel „blazonul casei şi numele" pe calea spiţei femeieşti. Adeseori, moştenirea averii din partea mamei era condiţionată de păstrarea numelui acesteia. În scrierea lui Calderón, *Mañana será otro dia**, un tată arţăgos îşi goneşte fiul de acasă deoarece acesta, primind să-şi moştenească mama, îi preia şi numele, ba

---

* Mîine va fi altă zi

mai mult încă, renunţă la acela al tatălui. Atunci cînd numele matern era al unei ilustre familii nobile, lesne alunecai în ispita de a te numi Guzman sau Manrique. Undeva este elogiat ca semn al tăriei de caracter faptul că un tînăr îşi păstrează mai modestul nume al tatălui, în timp ce fraţii săi, cu merite neînchipuit mai mici, îl adaugă pe acela cu mult mai sonor al mamei. Mai există totuşi şi excepţii. Tatăl pictorului Juan Antonio Escalante se chema Fonseca.

NUMELE DIEGO VELÁZQUEZ ŞI OBÎRŞIA SA

Cine a redactat vreodată o biografie este la curent cu o anume dificultate ridicată de stilul unei asemenea lucrări, faptul că este nevoit să amintească mereu, de sute de ori cîteodată, numele eroului său. Ar trebui să ne dea de gîndit prin urmare repetarea cu insistenţă a unui astfel de nume, devenit adesea un simplu sunet fără înţeles, avînd totuşi puterea de a evoca reprezentări şi sentimente, îndemnîndu-ne să ne întrebăm asupra obîrşiei şi semnificaţiei sale. Din păcate, rareori se întîmplă aşa. Nimănui dintre cei ce au scris despre Velázquez nu i-a trecut prin minte să-i tălmăcească frumosul nume. Însă cîţi oare nu s-au aplecat asupra propriului nume, atît de scump lor şi cu vibraţie atît de delicată în inimă.

„Cîţi Cezari şi Pompei n-au devenit doar la sugestia numelui lor demni de el! Şi cîţi alţii nu şi-au văzut degradîndu-se spiritul şi caracterul din pricina unui simplu nume, al cărui ecou trivial sau nedemn îi urmărea ca o umbră!" Astfel gîndea autorul unui cunoscut roman în care alesese pentru eroul său odiosul nume de Tristam Shandy. Dacă în teza amuzantă a lui Sterne, şi anume că partea de bine sau rău dintr-un nume ar influenţa în vreun fel caracterul şi conduita în viaţă, s-ar afla un grăunte de adevăr, atunci autorii de biografii ar trebui să apro-

Scanned with OKEN Scanner

fundeze pe lîngă mereu amintita influenţă a mediului şi pe cea a numelui, cel puţin atunci cînd acesta este un nume de răsunet.

Nimic sigur nu s-a putut afla în legătură cu înaintaşii lui Velázquez. După cum a reieşit din atestarea ascendenţei nobiliare, el nu a fost în stare să-şi refacă arborele genealogic mai sus de bunici. Oricît ai însoţi numele său către obîrşie, nu afli vreun altul mai mîndru şi mai sonor pentru urechile spaniolilor. Credinţa tuturor era că cel ce poartă un astfel de nume se cade să se ridice deasupra mediocrităţii pentru a nu şi-l face de ocară. Aceasta, zice-se, constituia acea ***dicha***, respectiv harul numelui; ***desdicha*** sau ursita numelui, s-ar manifesta în împrejurarea că acel mîndru nume ar insufla posesorului o anume detaşare de lucruri care, conform spiritului de castă, se potriveşte tocmai bine unui om ce aspiră la un rang în ordinea spirituală.

Numele de Velasco venea de demult. El apare încă la bărbaţii de frunte, urmaşi ai vizigoţilor, începînd din primul secol după bătălia de pe Guadalete, în zorii Reconquistei, în regatul Asturiilor, sub regii Silo şi Alonso el Casto. Salazar de Mendoza remarcă: o mai veche ascendenţă nici că-şi pot revendica aceşti Velasco! Sînt nelipsiţi, ca ***rocos hombres*** sau conţi, din preajma monarhilor Asturiei, Castiliei şi Leon-ului. Începutul secolului al XI-lea, perioadă de avînt în ridicarea sfintelor lăcaşuri în ţările din Apus, consemnează numele unei regine Vélasquita, soţia lui Bermudo II (Weremund), în inscripţia votivă din ctitoria sa San Salvador de Deva, la Gijon, 1006. Orgoliul unei asemenea ascendenţe grăieşte în versuri de factură grotescă.

Nu mai puţin strălucea şi faima numelui. Fray Diego Velázquez se numea acel cavaler, devenit în cele din urmă călugăr cistercian, cel ce pusese odinioară la cale, împreună cu regele Sancho al III-lea, cucerirea fortăreţei de fruntarii Calatrava — de unde şi numele ordinului (1168) — şi purtase apoi stindardele Castiliei pînă în inima regatului almohaizilor. Cuceritorul şi primul gu-

Scanned with OKEN Scanner

vernator al insulei Cuba se numea tot Diego Velázquez. Iar acel călugăr al mînăstirii San Millan, unul din cele mai vechi nume ale picturii murale spaniole, cel care a caligrafiat *Codex Emilianus* — pomelnic al regilor, începînd din 976 — a menţionat sub chiar chipul său: *Belasco scriba*. O jumătate de mileniu mai tîrziu, Velascus semnează şi pictorul Rusaliilor de la Santa Cruz din Coïmbra, Vasco Fernandez, unul şi acelaşi cu Grão Vasco, legendarul nume care fascinase întreaga pictură portugheză din secolele XV şi XVI, asemenea muntelui magnetic din poveste care atrăgea spre sine fierul corăbiilor.

Deci Vasco îi corespunde lui Velascus sau Valascus, tot aşa după cum în limba portugheză Payo îi corespunde lui Pelayo şi Mendez lui Melendez. În analele bisericii spaniole, cel dintîi purtător al acestui nume este un episcop din Leon, în secolul al X-lea (către 970). Numelui i-a fost hărăzit însă şi un cumplit destin atridic prin mîna acelui Ruy Velázquez, unchiul mînjit de sînge al celor şapte infanţi de Lara, nefericiţii fii ai lui Sancha Velázquez.

Printre familiile de granzi purtători ai amintitului nume, se afla la loc de vază în secolul al XVII-lea şi aceea a lui Hernandez de Velasco, duci de Frias ridicaţi în cele mai înalte demnităţi încă din vremea lui Ferdinand al IV-lea (mort în 1312), cum este aceea de *adelantado*, judecător suprem al Castiliei din 1430 şi conţi de Haro, investiţi apoi de regele Henrique al IV-lea (1472) cu titlul de *Condestabile** de Castilia şi Leon, demnitate rămasă de aici înainte ereditară numai în această familie. Numele poate fi citit şi astăzi pe *Casa de Cordon*, palatul din Burgos ridicat de Don Pedro.

Stema familiei Velasco este un scut — tablă de şah, cu cincisprezece cîmpuri în aur şi albastru, din care şapte albastre cu cîte o pălărie de fier de culoarea aurului.

---

* Conetabil

Scanned with OKEN Scanner

* *
*

Numele pictorului nostru sună pe de-a întregul astfel: Diego Rodriguez de Silva y Velázquez. După cum se poate vedea, este cuprins aici și numele eroului național, cunoscut sub numele său arab de Cid. Numele de Rodrigo sau Ruy Diaz este de proveniență gotică. Faptul este neîndoios, cel puțin cu privire la Rodrigo (Roderich), căci nu uităm că astfel s-a numit nefericitul cel din urmă rege, sub a cărui domnie Spania a căzut sub mauri. În ce-l privește pe Diego, originea gotică se estompase în ciuda formulării în chip de maximă a orgoliului nobiliar spaniol: *Soy don Diego y vengo de los godos**. Numele era socotit, ca și astăzi de altfel, drept o formă derivată din Jago, Iakob, pentru că suna asemănător lui Santiago, în portugheză San Thiago. Este și convingerea lui Petrus M. Anglerus. (*Jacobum qui Hispaniae dicitur Diecus — Opus Epistolorum*, 1051). În transpunerea latină a lui Diego și anume Didacus, s-a conservat cu mai multă evidență forma gotică; pictorul însuși semna sub *Izgonirea maurilor*: *Didacus Velázquez Hispalensis ... Fecit*. Didacus se numește un episcop de la Vercelli (594) și un altul la Porto (962); este și numele fondatorului (*poblador*) orașului Burgos, contele Diego Rodriguez Porcelos (884) și al tatălui acelui Rodrigo Diaz de Bivar (în grafia timpului, Ruderico Didaz) și anume Diego Lainez. Din Didago (1075) a devenit Diago (episcop de Cuenica în 1277), iar ca nume de familie Didaz și Diaz; un Diago Diaz apare încă din 774.

În același timp, acest Didacus poate fi întîlnit și în regiunile de limbă germanică, în formele sale originare de Theodag, Thiaddag, Thietdag, von Thiuda, Volk und dag, Tag (conform lui Iakob Grimm) cu sensul de strălucire, lumină, frumusețe. Pe lîngă acestea, Thiuddag mai însemna și: „cel ce strălucește în mijlocul poporului".

---

* Sînt don Diego și mă trag din nobili

Scanned with OKEN Scanner

Mai greu de stabilit este etimologia numelui de familie: Velázquez. Velázquez provine din Velazco, cu ajutorul genitivului în forma lui gotică (-iz, ez). Nici că se află vreun nume spaniol mai greu de interpretat, de unde și năstrușnicele idei cu privire la originea sa. În timpuri mai noi, apare în Spania doar ca nume de familie, în vreme ce în Portugalia mai este încă folosit drept prenume, însă în forma prescurtată de Vasco: Vasco da Gama, Vasco Fernandez, Vasco Pereyra. Din Velasco apare Blasco, latinizat Blasius (un arhiepiscop la Toledo în 1353), după numele martirului din perioada imperială. Este foarte probabil că și acest nume, cu toată rezonanța romanică a terminației sale -asco, aparține familiei gotice ca de altfel și prenumele Diego, adesea alăturat lui, asemenea celor mai multe nume de războinici de obîrșie nobilă, a căror operă a fost refacerea hotarelor Spaniei.

După știința mea, nu a fost niciodată menționat înainte de invazia arabă, dar tulpina sa gotică este pe deplin atestată în regatul vizigoților. În fapt, este unul dintre cele mai răspîndite nume vechi germanice: Veila, din care derivă apoi Vela, iar ca patronimice Veilaz, Velaz (latinizat, Velasius), Velez, pe latinește Velac sau Vele. Un conte Veila din Barcelona este menționat încă din secolul al VI-lea, sub regele Amalaric, într-o cronică ce relatează uciderea sa (511). În anul 675, un episcop Veila ia parte la un conciliu din vremea regelui Namba. De asemenea este menționat în Asturia încă din 774 un Veyla Mendez; mai mulți conți, episcopi și fondatori de orașe (*pobladores*) ale regatelor din nord, se numesc astfel.

Forma originară a acestui nume este Vigila, ca patronimic Vigilaz, așa după cum se numește un sfetnic al lui Ramires III, Froyla Vigilaz, sau Velaz (într-o formă flexionară latină, Vigilani). Această formă poate fi frecvent întîlnită în secolul al X-lea, mai rar însă latinizatul Vigil, Vigilius, de exemplu Velasco Vigil. Din Wigila a derivat Veila, cum din Egila Eila, sau din

Eginhard Einhard, din Reginhard Reinhard, prin căderea aspirantei g şi reunirea celor doi i într-un i lung, pe care goţii îl pronunţau ei şi e; după cum în latina vulgară, *velare* provine din *vigilare*.

Wigila (în germana modernă Weigel), este un nume de alintare, respectiv un nume compus prin prescurtare şi adăugarea sufixului diminutival -ila. Ca Tansila din Tankred, Froila (rege al Asturiei) din Frowin, aşa se trage probabil şi Wigila din Wiginanth sau Wignand. În izvoarele din Hessa ale veacului al XIII-lea, aceeaşi persoană se cheamă cînd Wigandus, cînd Wigilo, sau Wigelo. Prima parte a acestui nume vine de la weihan, a lupta, iar cea de a doua de la *nanthjan*, a îndrăzni. Wigila înseamnă deci „viteazul în luptă". Diego Velázquez ar trebui să însemne prin urmare: „în mijlocul poporului ivit, strălucitor bărbat viteaz în luptă".

În rîndul familiilor de granzi, una dintre cele mai vechi din nord poartă acest nume, Veila din Guevara; apoi conţi de Oñate. Pe de altă parte, Velez apare în titlul nobiliar al familiei Fajardo, *marquéses* de los Velez, nume de aşezare încă neidentificată, care însă nu este de origine arabă. Vigila se numea autorul venerabilului *Codex Albelda* de la Escorial, încheiat la anul 976, ornat cu chipul său şi cu cel al ucenicului Garsea.

O particularitate a numelui Velasco o constituie pentru lingvist terminaţia -asco. Acest sufix, obişnuit în aşezările vechilor liguri, este în schimb foarte rar în cuvintele spaniole şi cu atît mai rar în numele istorice de persoane din evul mediu; în *Nobiliario*-ul lui Haro, în afara acestuia nu mai apare decît doar un altul.

Astfel, din cele patru nume ale pictorului spaniol, singur unul ar putea fi de origine romanică: cel portughez al tatălui şi anume Silva.

ANII DE UCENICIE

Cu privire la copilul Diego lipsesc obişnuitele istorii în genul lui Vasari. Aflăm doar că ar fi fost

Scanned with OKEN Scanner

crescut de părinți în „frica lui Dumnezeu", că ar fi frecventat școala latinească unde la timpul său s-ar fi remarcat la studiul limbilor (*buenas letras* și în cele filozoficești. Învățase din timp nu numai latina, dar și cele care se potrivesc unui cavaler, parcă pentru a le încununa mai tîrziu prin succesul său la Curte. „Cu toate că arăta silință, talent și pricepere pentru acele științe, aceste dispoziții se vădeau în cel mai înalt grad atunci cînd era vorba de pictură. Caietele de școală le folosea drept caiete de schițe (*borradores*)". De aici ar urma să mai aflăm de împotrivirea tatălui, de disprețul acestuia, ca *hidalgo*, pentru pictură, și cum tînărul nostru a dat cea dintîi probă de caracter, hotărîndu-se pentru o anumită profesie. Numai că bătrînul Silva era mai liberal decît *messer* Lodovico Buonarroti. Destinul care i-a netezit calea în permanență, l-a scutit și de această confruntare de început. „Ager la minte, el a insuflat părinților o foarte bună părere despre însușirile sale". Erau încredințați astfel că numai mergînd pe acest drum, băiatul va ajunge la ceva; prin urmare nu puteau să se opună, „și l-au lăsat să-și urmeze vocația".

Cu siguranță că această înclinație timpurie i-a fost trezită de tablourile văzute prin biserici, îndată ce deprinsese meșteșugul de a privi. Dar care anume dintre panourile veacului abia scurs atrăsese oare pătrunzătorii ochi căprui ai bărbatului mîndru, cu bucle negre? Fusese oare cucerit de vraja acelor vechi panouri din zilele lui Sanchez de Castro, strălucind de aur cu delicate înfățișări aparte și de curioasă vestimentație? A admirat oare mai întîi miracolul supraviețuirii pe luciul picturii în ulei a oamenilor de mult dispăruți, din acele serbări ale lui Mariscal și alor săi? A intuit cumva vigoarea clarobscurului în lucrările lui Roelas? Acestea toate vor rămîne fără răspuns.

Alegerea celui mai bun maestru era lesne de făcut. Cei cu care te puteai sfătui în atare treburi, te îndreptau la Herrera, care pe atunci, la mijlocul anilor treizeci ai veacului, se afla în plină

Scanned with OKEN Scanner

putere de creație. Acest bărbat violent și grosolan l-a alungat curînd pe delicatul băiețaș, care a fost trimis apoi la Pacheco. La acesta a zăbovit ceva mai mult, cinci ani cu totul; apoi în anul 1618, i-a devenit ginere. Dacă ținem seama de faptul că a stat un an pe lîngă Herrera, înseamnă că a intrat în Academia lui Pacheco la vîrsta de treisprezece ani (1612). În pofida vîrstei fragede și a scurtei șederi, de la Cean încoace aproape toți sînt de acord că lui Herrera se cădea să-i mulțumească pentru acel prim impuls către genul de pictură în care s-a arătat impunător și unic. Herrera a fost cel care a revelat în partea locului așa numita „mișcare liberă a mîinii" și nu întîmplător Velázquez a primit tocmai de la acest *enfant terrible* al coloriștilor spanioli cea dintîi impresie decisivă, botezul întru duh și văpaie, pe calea unui ideal al cugetului încă neatins.

Pe de altă parte înrudirea celor două maniere apare foarte generală, chiar vagă. Mișcarea liberă a mîinii făcea parte din stilul vremii, ea îi încîntase pe spanioli cu mult înainte de Herrera, în lucrările lui El Greco, iar Velázquez ajunsese la acest stil liber abia mai tîrziu, la Madrid. Înainte de toate aflăm la el un desen ce se ține foarte aproape de model și o plastică plină de vigoare, cu totul opusă contururilor aproximative ale personajelor lui Herrera, azvîrlite pe pînză cu o nestăvilită fantezie. Primele lucrări ne dau impresia unei redări reflexive și reci a vizibilului, prins cu precizie în marile sale teme și nu mai puțin în natura delicată a subtilităților sale estetice. Cum i-ar fi putut folosi unui însetat de învățătură ca el, sălbăticitul „Michelangelo din Sevilla" care se mulțumea să plăsmuiască tot soiul de uriași de o nedefinită expresie, pe măsura ființei sale, locuitori printre nori scăldați într-o lumină difuză? Un observator și-a încrucișat pașii cu un vizionar. Spre norocul său s-a întîmplat ca Herrera să-l respingă. Un copilandru de treisprezece ani, care nu suferă constrîngerea, începe tocmai cu ceea ce trebuia să sfîrșească. Poate că Herrera i-a

fost de folos prin exemplul tentativelor sale în pictura de gen; pe această cale i-a indicat o specie lăturalnică, spre care inclinaţia sa firească ar fi putut să se îndrepte. Oricum a părăsit şcoala lui Herrera şi a poposit la meşterul Francisco Pacheco. Dacă artistul cel mai de seamă ar fi şi dascălul cel mai bun, s-ar putea spune în cazul de faţă că „a schimbat calul pe măgar". Focosul bidiviu andaluz a dat cu el de pămînt; în schimb a depănat lungul drum pînă la măiestrie, călătorind nestingherit pe spinarea prudentului căluţ sur de ţară. Lope însuşi, în „Laurii lui Apolo", unde toate apar scăldate în lumină, îl socoteşte pe Pacheco doar o luminiţă.

*Y adonde Herrera es sol, Pacheco estrella.**

Nici că au mai stat alături oameni cu o înzestrare atît de diferită ca aceşti doi Francisco. Primul era un pictor înnăscut prin natura sa, celălalt un bărbat cu multe daruri şi de cultură vastă, însă atît de puţin pictor încît credea mai curînd în ortodoxia picturii sale, decît în orice altceva pe lume. Pe vremea aceea, la Herrera, totul nu era decît improvizaţie; Pacheco în schimb nu ar fi făcut nici în ruptul capului un pas fără să consulte vreun îndreptar sau să ceară avizul unei comisii. Pe canavaua unei singurătăţi greu de suportat, se apleca unul dintre acei oameni mărunţi ce nu se încumeta să scoată vreo vorbă fără să citeze o celebritate de prim rang sau nici măcar atît, fericit fiind cînd se putea numi amicul acestora. Încă sub vraja acelor autentici *bienzos* ai elevului, de la Prado, trecînd apoi prin faţa sfinţilor ţepeni ai socrului, îi vei da pe deplin dreptate lui Richard Ford: Pacheco nu a exercitat nici o influenţă, în nici o direcţie, asupra stilului ucenicului său!

Pe vremea aceea se simţea încă plin de sine, după realizarea — cu ecouri favorabile — a *Judecăţii de Apoi* (1614). A început să lucreze apoi la tabloul *Sfîntul Sebastian*. Ce o fi gîndit oare

---

* Şi acolo unde Herrera poate fi socotit soare, Pacheco nu-i decît o stea

Scanned with OKEN Scanner

tînărul de şaptesprezece ani în timp ce îl asista privind? Şi de ce oare nu s-o fi mărginit onestul bătrîn la tablouri de mici dimensiuni, urmînd calea contemporanilor săi cu faimă, în loc să-şi mîne firava barcă spre oceanul plin de primejdii?

A învăţat cumva de la el cum nu trebuie să picteze? Şi la urma urmelor cum de a putut răbda vreme de cinci ani această „colivie aurită a artei", aşa cum numise Palomino Academia lui Pacheco? Numai de dragul ochilor fiicei maestrului?

Încă de pe atunci se aflau la Sevilla unii care erau de părere că nu ar fi mare lucru de capul lui Pacheco. Gîndul ne poartă la acel catren zeflemitor cu privire la crucifixul său, în care credincioşii sînt avertizaţi că „nu iubirea de oameni l-a istovit pe Mîntuitor într-aşa hal, ci însuşi Pacheco":

Quien os puso asi, Señor,
tan desabrido, y tan seco?
Vos me direis, que el amor,
mas yo digo, que Pacheco.*

Herrera, care bătrîn fiind, l-a reîntîlnit la Madrid pe tînărul izgonit odinioară de el, acum pictor al Regelui, pare să fi făcut unele afirmaţii prin care îşi lua asupră-i obîrşia acestui succes! Cel puţin astfel poate fi interpretat următorul protest al lui Pacheco: „Întrucît se cade să preţuim maestrul înaintea socrului, este cazul să respingem îndrăzneala acelora care doresc să-şi însuşească această onoare şi să-mi răpească gloria ultimilor mei ani". Herrera, ca de altfel şi Roelas, sînt omişi cu tîlc, el neamintind cîtuşi de puţin de aceştia în a sa Artă a picturii, altfel plină de complimente la adresa altor personalităţi. Cei doi nu figurează nici măcar în galeria de desene, unde pot fi văzuţi printre alţii Vargas, Campaña, Céspedes.

---

* Cine te-a făcut să fii aşa, Doamne,
Atît de fad şi atît de sterp?
Ai să-mi spui că iubirea,
Eu cred însă că Pacheco.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a ne forma însă o opinie în această chestiune, este cazul să ne ocupăm nu atît de tablourile lui Pacheco, cît mai ales de metoda sa didactică *(enseñanza)*. Şi aici, din fericire, cartea sa ne aduce precizări, începînd de la principiile de bază, pînă la tehnica fiecărei culori în parte.

Este neîndoielnic că Pacheco era ca pictor un mare pedant, nu însă şi ca profesor. Pe cît de puţin era el însuşi un creator, un meşter deschizător de drumuri, tot atît de puţin s-ar fi putut ivi pericolul de a-i plafona pe elevi. Rob al detaliului în ce priveşte istoria veche, este totuşi îngăduitor în sfera ideilor. Parcă nu-ţi vine să crezi ochilor, atunci cînd în finalul Metodicii sale, alcătuită cu deosebită caznă, afli că: „Însă toate cîte au fost spuse aici şi ceea ce va mai putea fi spus sau dovedit, nu au pretenţia de a încătuşa în amintitele reguli şi căi de urmat pe acei care năzuiesc către piscurile artei. Poate că se mai află şi alte metode (mai bune şi mai uşoare poate): noi scriem aici despre ceea ce am constatat şi despre ceea ce am găsit menţionat de alţi autori, fără să aducem nici un fel de oprelişte şi să evaluăm minţile destoinice". Iar tînărul din plin înzestrat nici că-şi putea dori un dascăl mai nimerit decît Pacheco.

Ţinea în acelaşi timp la rigoarea uceniciei. Asemenea marilor italieni din *Cinquecento*, „Desenul este sufletul şi viaţa picturii; desenul, cu precădere conturul, este tot ce poate fi mai greu, ba chiar singura dificultate. Este vorba aici de curaj şi perseverenţă. Uriaşii picturii înşişi au de luptat de-a lungul întregii lor vieţi, fără să le fie îngăduit nici măcar pentru o clipă să lase armele din mîini". Fără desen, pictura devine un artizanat de duzină. Cei care disprețuiesc desenul nu sînt decît nişte neaveniţi în artă, dintre aceia ce mîzgălesc şi aruncă pete pe pînză *(empastadores y manchantes)*.

Aluzia la pictura de bravadă reiese limpede. Pictorul trebuie să aspire la o desăvîrşire atotcuprinzătoare. În lucrările maeştrilor (aminteşte aici de Tiţian şi Correggio), poate fi admirat

Scanned with OKEN Scanner

conturul a ceea ce pentru pictorii din vremea noastră constituie o normă, și anume: „mult desen, multă cumpănire și tact, multă profunzime, știința și cunoașterea anatomiei, realism și funcționalitate în redarea mușchilor, multă diferențiere între feluritele țesături și mătăsuri desăvîrșire în osebitele părți, în contur și culoare, multă frumusețe și diversitate în prezentarea chipurilor, multă măiestrie în ce privește racursiul și perspectiva, multă invenție *(ingenio)* în potrivirea cu locul și în iluminare, pe scurt o deosebită grijă și sîrguință pentru descoperirea și dezvăluirea esențelor, lucruri peste care cu anevoie ajungi stăpîn".

Firea lui lipsită de fantezie l-a condus, după cum se poate vedea, și la unele sentințe naturaliste. „Eu urmez întru totul natura; cu atît mai util ar fi dacă aș putea să o am înaintea ochilor tot timpul și chiar în fiecare aspect al său". În consecință, s-a abătut de la metoda uzuală la Sevilla, care cerea să picteze îmbrăcămintea după manechine și chipurile după mici modele din lut. După executarea schiței făcea pentru toate chipurile studii în ulei după modele alese dinainte, veșmintele îndeobște după cele reale, membrele după studii în cretă, cu lumini pronunțate. De asemenea, el picta fondul portretului fără ajutorul rețelei de pătrate, pentru a nu-și stînjeni mișcarea liberă a mîinii.

Partea mai importantă a coloritului ar fi reliefuI. Tabloul trebuie să se desprindă din cadru, să pară, atît de aproape cît și de departe, viu și în mișcare. Relieful poate suplini absența unor elemente de prim ordin, cum ar fi armonia proporțiilor și farmecul culorii (*suavidad*), într-atît de puternic este efectul pe care-l au asupra ochiului forța și desăvîrșirea sa. De aceea, Pacheco îl socotește, asemenea lui Alberti și Leonardo, drept cel mai nobil capitol al măiestriei artistice.

În sfîrșit, el ne sfătuiește ca, odată deprinse cunoștințele elementare, pentru a păși mai departe pe tărîmul creației, mai ales dacă te silești să ajungi un pictor de mîna întîia în ce privește

Scanned with OKEN Scanner

redarea, „să alegi întotdeauna maniera cea mai potrivită cu firea și înclinația ta și dacă este posibil doar pe aceea a unui singur maestru". Așadar, nici urmă de eclectism.

În aceste cuvinte sînt cuprinse idei în spiritul cărora sînt lucrate de fapt tablourile lui Velázquez, care a urmat în pictură spusele și nu lucrările maestrului său. Unele se potrivesc într-atît de mult încît parcă le-ar fi scris el însuși.

Avem în vedere mai ales precizările referitoare la pictarea portretelor. Portretistul, asemenea poetului, se naște ca atare. Prima și cea mai indispensabilă calitate a portretului, asemănarea, este din punct de vedere artistic o realizare mai puțin însemnată; la ea poate ajunge chiar și un diletant. Defectele nu trebuie ascunse, însă nu în felul acelora ce se apleacă cu deosebire asupra lor și accentuează urîțenii ce sar în ochi. Pentru a fi un bun portretist, trebuie să fii cu mult mai mult decît atît, căci acei care se ocupă exclusiv de portrete, se mărginesc la o impresie generală vagă (*el aire de la persona*); în redarea amănuntelor neglijează nota caracteristică; motiv pentru care toate lucrările lor au ceva comun. Trebuie să te străduiești să lucrezi culoarea, expresia și relieful într-o bună manieră și numai atunci portretul va încînta și pe acela care nu cunoaște persoana reprezentată; în tablou își prelungesc personalitatea atît modelul cît și pictorul, dezvăluindu-ne cine au fost și unul și celălalt.

Trebuie să îți alegi o încăpere orientată spre nord. Cele mai bune ore sînt cele ale dimineții (9—12), cît nu sîntem încă absorbiți de alte preocupări. Trebuie folosită partea stîngă pentru lumina mai lină; petele de umbră nu se potrivesc portretelor feminine. Veritabila asemănare stă în contur; eu pot ajunge la asemănarea unui portret fie doar și din linii. Pe așa ceva se întemeiază asemănarea cu modelul la portretele gravate de Dürer. De asemenea, trebuie să se execute în așa fel trasarea liniilor, încît să nu

Scanned with OKEN Scanner

mai fie nevoie de rectificare. Asemănarea nu trebuie lăsată pe seama execuţiei picturale!

Este de mai mică importanţă faptul că Velázquez a urmat, în tablourile sale cu subiecte religioase, atît de fidel, prescripţiile de-a dreptul miraculoase ale bătrînului, aşa cum a făcut-o în reprezentarea Mîntuitorului, prunc în scutece, în *Cele patru cuie ale crucifixului*, ş.a.

Rămîne prin urmare stabilit că Velázquez îi datorează lui Pacheco fineţea şi corectitudinea desenului şi poate încă mai mult de atît. Nesocotirea unanimă a acestei realităţi pare să se întemeieze pe o prejudecată. Judecătorii artelor, a căror preocupare constă în cernerea şi sortarea operelor de artă ce s-au adunat de-a lungul timpului, potrivit cu valoarea fiecăreia, în parte, dobîndesc prin exerciţiu facultatea de a recunoaşte dintr-o singură privire o mînă de maestru şi de a preţui cum se cuvine calităţile mai puţin reprezentative pentru tablourile de galerie. Ei sînt convinşi că geniul pe calea desăvîrşirii sale are neapărată nevoie de un dascăl genial. Experienţa arată tocmai contrariul. Cît de puţin succes au avut adeseori mari artişti cu elevii sau cei apropiaţi lor şi cît de eficiente au fost spiritele mai greoaie, mai metodice şi mai concrete. Şcoala spaniolă ne oferă mai multe exemple în această privinţă. Luis de Fernandez, căruia nici măcar Cean nu ajunsese să-i cunoască vreo pictură, a fost dascălul lui Herrera şi Pacheco; Pedro de las Cuevas (1568—1635), cel de mîna căruia nu a văzut nimeni ceva vreodată, a iniţiat într-ale artei pe cîţiva dintre cei mai renumiţi pictori ai şcolii madrilene; prea puţin hărăzitul Juan del Castillo i-a instruit pe un Murillo, pe un Cano. Nu mai puţin potrivită în cazul nostru este şi paralela cu Rubens! L-a părăsit curînd pe înzestratul însă rudimentarul Adam van Noort, cu care fără îndoială că se înrudea artistic, ataşîndu-se strîns şi pentru vreme lungă de Otto van Veen, eruditul, poetul, alegoricul şi gentilomul.

Scanned with OKEN Scanner

La fel într-ale prieteniei și dragostei, relația între maestru și ucenic se sprijină pe contrast. Puternicei personalități a geniului îi este mai puțin prielnică apropierea de o subiectivitate fără margini decît de mintea concretă și metodică a naturilor analitice, care îi deprind impulsul către necunoscut cu norma necesară și binefecătoare. Ele reprezintă în cadrul formației elementul universal, tot atît de necesar, poate chiar mai necesar decît cel personal — contactul cu alte naturi de geniu. Desenul și perspectiva, modelarea și tehnica coloritului, elemente capitale în artă, le predă profesorul serios, practician al experimentului. Geniul nu se lasă constrîns de o educație pedantă; o simplă scînteie îi este de ajuns pentru a răbufni: un desen, o gravură de oriunde.

Chiar dacă nu am ști nimic despre Pacheco, putem conchide că Velázquez a avut un astfel de profesor. Echilibrul forțelor, ușurința redării, ne descoperă mîna deprinsă cu exercițiul metodic.

Este de la sine înțeles că pe Velázquez îl interesa, dintre cei mai vechi pictori ai Spaniei, îndeosebi Theotokopulos. Pacheco l-a vizitat pe acesta în anul 1611; în pofida aversiunii lui pentru acele „schițe haotice", îi recunoștea geniul. Tînărul Velázquez a fost de bună seamă pus pe gînduri, poate chiar îngrozit de afirmația lui El Greco, că Michelangelo ar fi fost un individ de treabă, dar că la pictură nu s-ar fi priceput mai deloc. Pe vremea sa, Domenico era tot atît de căutat ca portretist la Toledo, ca și mai tîrziu Diego al nostru la Curte. Însă nu s-a descoperit pînă astăzi nici un indiciu care să arunce vreo lumină cu privire la o eventuală opinie a pictorului *golilla***-ei* despre pictorul *gorguera**-ei. Totuși pot fi recunoscute în unele tablouri de mai tîrziu (*Contele de Benavente* și *Încoronarea Mariei*) reminiscențe din El Greco. Cu totul altfel stau însă lucrurile în ceea ce-l privește pe elevul acestuia, Luis Tristan.

---

*Guler plisat

Scanned with OKEN Scanner

În scrierile lui Palomino se află un pasaj care sună a prelegere. După ce amintește de influențele italiene, el continuă astfel: Efect „al unei apropieri elective, privirea îi era cu deosebire atrasă de tablourile lui Tristan, deoarece orientarea acestuia era pe potriva propriei sale simțiri, din pricina originalității ideilor și a concepției pline de avînt. Pe acest temei, s-a socotit deci un imitator al acestuia și a părăsit maniera profesorului său. Și-a dat însă repede seama că acest fel de a picta și a desena, lipsit de vigoare, chiar savant fiind, nu i se potrivea, întrucît contrazicea firea sa nobilă, aplecată spre tot ce-i măreț".

Este cît se poate de nostim să parcurgi comentariile specialiștilor stîrnite de aceste cîteva pasaje, cărora, cu o singură excepție, Tristan le era cu totul necunoscut. Unii, ca Viardot și Cumberland, se dovedesc suficient de abili pentru a se descotorosi de el cu un amabil compliment. „Elogiul lui Velázquez, care îl consideră drept model, este îndeajuns pentru a-i asigura un nume durabil". Alții, pentru a pune lucrurile la punct, au făurit un Tristan potrivit imaginii din pasajul respectiv. Cum trebuia oare să fi fost Tristan cu adevărat pentru a fi fost pe placul lui Velázquez? Tristan a fost un elev de-al lui El Greco, iar acesta la rîndu-i școlar nărăvaș al lui Tițian; se cade deci să ni-l închipuim ca pe un El Greco mai așezat, mai puțin impetuos. „El Greco, afirmă W. Bürger, a introdus în Spania tehnica școlii venețiene, iar Tristan a fost într-o oarecare măsură intermediarul între acesta și Velázquez". Tabloul (îndoielnic) de la Prado o dovedește: „îl continuă pe El Greco și-l anunță pe Velázquez". În schița de mici dimensiuni ce-l reprezintă pe *Sfîntul Ieronim*, cu grundul roșu vizibil încă, el este convins că vede „tușa liberă și scara coloristică limpede" pe care Velázquez i le-ar fi datorat. J.C.Robinson apreciază respectiva notă ca pe o confuzie care se trage de la zăpăceala socrului (în a cărui carte numele lui Tristan nu figurează totuși nicăieri). Velázquez ar fi învățat să prețuiască, pornind de la calitățile mai degrabă

minore ale lucrărilor lui Tristan, de la Sevilla, cu mult mai înalta expresie a lui El Greco, ale cărui lucrări le-a putut vedea ulterior la Madrid. Aceasta deoarece stilul său matur și închegat se sprijină cu mult mai mult pe lucrările grecului decît pe acelea ale obscurului elev al acestuia, Luis Tristan.

Stirling, în sfîrșit, care văzuse opera de căpetenie a lui Tristan, opiniază: „Dacă din punct de vedere al originalității invenției nu încape nici o comparație cu El Greco, a fost totuși un colorist mai de soi". Pacheco se referă la Ribera ca la unul „care astăzi poate să revendice în practica culorilor, locul de căpetenie"; el îl menționează pe Caravaggio, acest *valiente imitador del natural**, de mai multe ori, odată chiar pe același plan cu ginerele său. Acolo unde recomandă ca în toate și la tot pasul să urmezi natura, el afirmă: „Astfel a făcut Miguel Angel Caravacho, lucru de care te poți încredința privind *Răstignirea lui Petru* (cu toate că nu este decît o copie) și cît de izbutit; tot astfel a făcut și Jusepe de Rivera, ale cărui înfățișări și chipuri apar mai vii prin naturalețea lor, decît toate marile tablouri aflate în posesia ducelui de Alcalá, cu toate că stau alături de cele ale lui Guida din Bologna (exact ca în galeria de la Kassel). În ce-l privește pe ginerele meu, care urmează aceeași cale, se poate observa o aceeași deosebire de ceilalți, fiindcă păstrează tot timpul natura în fața ochilor".

Din pînzele originale ale lui Caravaggio, care s-ar fi aflat în acel timp în Andaluzia, bineînțeles că astăzi nu ne mai este cunoscută nici măcar una. Ducele de Osuna, cel care l-a scos din umbră pe Ribera, a adus printre primii după întoarcerea

* Mare imitator al naturii

sa de la Neapole (1620), lucrări de-ale acestuia, la Osuna, reşedinţa sa, unde se găseşte dealtfel şi cavoul familiei. Pot fi văzute şi astăzi în *Colegiata* locului: ca piesă de căpetenie, o *Răstignire*. *Epifania* lui Velázquez poartă însă ca dată anul 1619, iar la Sevilla se pare că Ribera a devenit cunoscut abia prin lucrările care au fost aduse de urmaşul lui Osuna, ducele de Alcalá (1631).

Mărturii despre influenţa italiană abia dacă există şi nu trebuie să avem neapărat în vedere preluarea respectivei influenţe pentru a explica apariţia noii şcoli. În toate timpurile, peste teritorii separate geografic sau etnic, plutesc în aer anumite forme de reprezentare, anumite tendinţe şi subiecte; simultan, ele pot fi receptate de mai mulţi şi nu neapărat ca urmare a vreunei influenţe. Aidoma descoperirilor ştiinţifice sau tehnice, care adesea sînt făcute de mai mulţi deodată, independent unii de alţii. Fiecare epocă îi lasă celei următoare o moştenire de forţe latente, de forme încă nedefinite, de întrebări ce-şi aşteaptă răspunsul. Şi poate de aceea deosebirea dintre artiştii a două generaţii diferite, aflaţi în raporturi strînse şi aparţinînd aceluiaşi loc, este la fel de izbitoare ca şi asemănarea unor contemporani din locuri diferite, complet necunoscuţi unii altora. Elevi care au lucrat ani în şir sub oblăduirea profesorilor lor, par cu desăvîrşire străini îndată ce şi-au luat zborul; maeştrii aceleiaşi epoci, de naţii diferite şi care nici măcar nu au auzit unii de alţii, par adesea atît de înrudiţi artistic încît îi confundăm. Dacă ţinem însă seama de proverbiala iuţeală cu care se răspîndesc astfel de curente noi, nu putem pune la îndoială faptul că naturalismul italian a fost cunoscut amatorilor de artă şi pictorilor din Sevilla, dacă nu chiar la începutul veacului, atunci cu siguranţă în a doua decadă a acestuia şi **nu** doar din auzite. Şi nu lipsesc nici încercările în maniera întunecată a tenebroşilor, pe care le putem data în respectiva perioadă.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Oricine a stăruit asupra caracterului și evoluției marilor artiști rămîne cu impresia că maniera lucrărilor lui Velázquez are rădăcini adînci în temperamentul și individualitatea omului. Ceea ce ține cu atîta acuitate și statornicie de pecetea sa nu putea să fi venit din exterior. Cel care își află atît de timpuriu stilul potrivit și ține atît de ferm și drept linia propriului său drum, cel care nu încearcă niciodată să imite ce nu i se potrivește, nici măcar atunci cînd spiritul său impresionabil și multilateral cultivat se vede silit să admire și să omagieze, oare nu purta acesta în sine tiparul construcției pe care a edificat-o?

Chiar și acolo unde se adună mai multe note de asemănare, abia dacă poate fi vorba de imitație. Și chiar dacă ar putea fi stabilită vreo imitație sau influență, ne întrebăm totuși, respectiva imitație privește fondul însuși al operei de artă? Numai pentru că Rubens l-a precedat pe Teniers în redarea plină de farmec a serbărilor țărănești, trebuie să credem că un artist atît de iscusit în pictura de gen ar fi avut nevoie de o călăuză și nu ar fi descoperit singur valențele picturale ale scenelor care se desfășurau pe dinaintea ochilor săi?

Influențele sînt neînchipuit de multe și foarte diverse; cel care se află pe cale de a se forma își alege modelele după gustul său și preia de la acesta ce îi convine. Așa după cum talentul își croiește drum chiar și în absența unor impulsuri din exterior, ba chiar într-un mediu sterp și ostil uneori, tot astfel geniului, care nu este decît o condiție superioară talentului, dascălii sau modelele nici nu-i vor indica direcția de urmat, nici nu i-o vor stînjeni. Jocul potrivirilor și al nepotrivirilor se arată a fi mai degrabă stăpînul circumstanțelor și al mediului, decît efectul lor. Astfel frescele lui Melozzo da Forlе din Sfinții Apostoli de la Roma, cu acea vrajă fascinantă a

Scanned with OKEN Scanner

perspectivei lor orizontale pentru o privire sensibilă la pictură, au trecut ca neobservate în ochii lui Rafael, în pofida vocației lui atotcuprinzătoare. În aceasta se vădește conștiința de sine căreia autenticul geniu îi rămîne credincios în permanență. Iar dacă noul limbaj al cartoanelor și al *Transfigurației* se trage de la Capela Sixtină, el nu va fi fost acceptat niciodată dacă aceasta nu ar fi făcut parte din ceea ce consideră a fi *repraesentativa universi*.

Oricine poate avea norocul să-și afle un dascăl cu care să aibă afinități spirituale. Uneori însă nu îl găsește. Atunci trece prin școală și învață să-și estimeze propriile forțe și totodată să-și descopere pornirea, modul propriu de a vedea lumea și de a plăsmui. Conștiința personalității sale, supusă la tot felul de contradicții, rămîne în acet caz cel mai prețios aport al școlii. Iar acolo unde nu apar contradicții, unde personalitatea se apropie mai mult de esențe și forța de invenție este mai explozivă, cu atît mai chinuitor devine exercițiul căilor bătătorite și cu atît mai repede asimilează ceea ce i se oferă; și nu-și află pacea pînă ce, în limitele posibilului, nu descoperă acel ceva care să stea față de Inițial într-o relație asemănătoare culorilor complementare între ele.

Un altul, poate călătorește în lung și-n lat pe tărîmul harului său și privește cu un ochi total diferit, asemenea unui critic de artă. Nicidecum pentru a culege ceea ce ar dori să dăruiască vreodată întregii lumi. El ia cunoștință de unele influențe și le resimte, însă este vorba adesea numai de însușiri de moment (*causae occasionales*), ce sfîrșesc prin a-i scoate la lumină structura atavică. În mod obișnuit, aceasta se va da pe față, din ce în ce mai evident, odată cu vîrsta maturității. Ea va rămîne aceeași în esența ei, cu toate transformările ulterioare, pe care le aduce cu sine trecerea anilor și stăpînirea din ce în ce mai deplină a meșteșugului.

În sfîrșit, cu cît izbutim să ne apropiem mai mult de un mare artist, silindu-l prin repetate iscodiri să ni se destăinuiască, cu atît ne apare

Scanned with OKEN Scanner

mai închis în propria-i cochilie. Iar toate cele pe care îndeobște le datorează altora, școlii, epocii sau neamului, pe care le împarte cu ceilalți și le transmite, constituie doar firea lui secundară; sub aceasta se ascunde însă veritabilul său Eu. Nu greșea acel francez cînd exclama: *Être maître, c'est ne rassembler á personne*. S-ar cuveni dar să nu fie asemuit nimănui, în loc de a fi asemuit tuturor, așa cum stau lucrurile de obicei. Nimic nou nu se află sub soare. De aceea nu trebuie să i-o luăm zelosului istoric în nume de rău, odată ce el însuși ni-l va prezenta pe artist care la vremea sa părea pogorît din ceruri, ca pe un *grand assimilateur*. Așa cum marele poet național și-a încheiat atît de ironic autoportretul liric:

*Was ist nun an den ganzen Kerl Original zu nennen!**

REPREZENTĂRI POPULARE

În cartea socrului se află cîteva relatări cu privire la primele încercări independente ale tînărului pictor. De bună seamă că prudentul bătrîn nu ar fi publicat nimic despre fostul său elev, acum pictor de vază al Curții, care să nu-i fi fost pe plac acestuia. Observațiile lui Pacheco se referă mai ales la pictura de *bodegónes*.

Acest gen de pictură apăruse la Sevilla către sfîrșitul veacului al XVI-lea și nu tocmai ca un produs de rafinament. Sînt scene de gospodărie și din bucătării, cu un puternic accent de natură statică: ustensile casnice, străchini, păsări moarte și pești. Redeșteptarea gustului de a duce privirea ceva mai aproape de făptură, îi îndeamnă pe pictori la studiul asupra acestei „naturi" de interior aflate la îndemînă, iar studiile au devenit „piese". Cu cincizeci de ani mai înainte, tot pe această cale ajunseseră și flamanzii la reprezentările lor de *Keuchen* — bucătării — iar Pieter Aertsen devenise, după van Mander, maestru

*"Ce putem numi original la acest individ!"

Scanned with OKEN Scanner

în potrivirea culorilor. Probabil că şi portretistul Michel de Mierevelt a început la fel. Cu cîtă încîntare era urmărită viaţa claselor de jos, ne-o dovedeşte redarea ce adesea se pierdea în amănuntele triviale şi sordide, asemenea celor din romanele de moravuri. Apariţia lor concomitentă desigur că nu este întîmplătoare. În primul an de viaţă al pictorului nostru a apărut prima şi cea mai bună lucrare a genului, *Guzman de Alfarache*, a sevillanului Mateo Aleman (dacă nu ţinem seama de acel mic preludiu, anume *Lazarillo de Tormes*, al lui Mendoza, 1553). I-au urmat în 1605 *Picara Justina* a lui Perez de Leon, *Marcos de Obregon* a lui Vicente Espinel în 1615 şi încă multe altele. Acela care ar fi dorit să picteze aventurile nemuritorului cavaler al morilor din Mancha şi al păstorilor din Sierra Morena, ar fi găsit în aceste *bodegones* o bună călăuză. Cine se abate prin părţile locului mai poate să vadă şi astăzi încă modelele acelor *bodegónes* şi să simtă gustul autentic al vechii vieţi spaniole, care, în pofida tuturor vicisitudinilor prezentului, îţi trezeşte cu atît mai mult plăcute amintiri.

Eroul lui Cervantes era însuşi adevăratul *hidalgo* al romanelor cavalereşti, văzut însă cu un ochi nou. Un cavaler viteaz şi fără de prihană; generos, darnic, neclintit, fără să crîcnească la amărăciuni şi deznădejdi, strămutat însă din ţara de vis a romantismului pe drumurile de campanie şi în cătunele Spaniei, peste care se lăsase mîna înmănuşată în fier a lui Filip al II-lea; ca unul căzut într-un somn adînc pe vremea Cid-ului şi trezit acum într-o lume cu totul nouă. Conceput ca satiră, în mîinile geniului începe portretul năucului, luminat de umor; spaniolul se arată şi aici în idealitatea fiinţei sale, spre hazul, compasiunea şi simpatia timpului şi a posterităţii. Într-o oarecare măsură, procesul de adaptare ar fi deci o funcţie a stilului: un subiect romantic povestit realist, zugrăvit cu o paletă de culori specifice, preluate din realitate.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorii de interior ai secolului al XVIII-lea din Țările de Jos erau niște virtuoși care se adresau unui public înstărit, cu moravuri mai libere și de un gust rafinat; comicul din tablourile lor se întemeia pe contrastul dintre subiect și finețea artei cu care era reprezentat, disimulată cu multă abilitate. În timp ce în tablourile spaniole de moravuri iese numaidecît la iveală doar realitatea crudă și searbădă. Aici nu trebuie căutate farfurii de majolică cu reflexe metalice, vase de argint sau mobile de preț. Și tot ele se **aseamănă** mai degrabă cu lucrările celor vechi, Breughel, Beukelaer, Aertsen, unde viața poporului apare mai frustă și lipsită de farmec, prezentată însă nemijlocit și mai pitoresc decît la cei de mai tîrziu.

Herrera cel Bătrîn îi inițiase pe fiii săi în pictarea unor astfel de *bodegoncillos*. Unul dintre ei, el Rubio, desena și mici imagini în genul lui Callot; celălalt, Francisco, mai tîrziu renumit pictor de biserici, și-a făcut chiar un nume la Roma, cu reprezentările sale de pești; era poreclit acolo „spaniolul cu peștii" (*lo Spagnuolo degli pesci*). Cei cu vederi învechite priveau cu dispreț la această artă plebee și îi ironizau pe pictorii pieței de pește, pomenind de grecul Pyreikos, cel poreclit *rypárograflu* (*rypos* = = gunoi). Căci și erudiții amatori de artă ai acestor locuri căutau învățămintele mai degrabă în analele picturii grecești decît în țara lor, așa cum o aflăm din scrierea lui Guevara. Tot așa gîndea de fapt și Pacheco; amintindu-și însă de scumpul său Diego, continuă ceva mai îngăduitor: „Sînt oare aceste *bodegones* chiar atît de disprețuit? Bineînțeles că nu ! Mai ales cînd sînt pictate așa cum le-a pictat Velâzquez, ridicîndu-se grație acestui gen, atît de sus, încît nimeni nu-i mai poate sta alături. Ele sînt demne de prețuire, căci aceste începuturi (*principios*) și portretele i-au prilejuit adevărata reproducere a naturii, exemplul său fiind pentru mulți un puternic îndemn ... deoarece chipurile trebuie desenate și pictate cu vigoare, așa fel încît să

apară aievea ca și natura moartă; numai atunci aduc artistului cele mai înalte onoruri".

Velázquez s-a îndreptat deci cu întreg zelul tinereții sale către acest gen abia descoperit. Atunci cînd i s-a reproșat că nu pictează subiecte mai serioase, în care să precumpănească gingășia și frumusețea, fapt ce i-ar fi putut da prilejul să meargă pe urmele lui Rafael, se pare că ar fi spus: aș dori să fiu primul într-un gen mai grosolan, decît al doilea într-unul fin.

„Ținea pe lîngă el ca ucenic *(aldeanillo aprendiz)** un băiat de țăran, care îl slujea, cu plată și ca model, în diferite poziții și înfățișări, pentru rîs și plîns, în toate dificultățile imaginabile. După acest model a desenat multe chipuri în cărbune, reliefate apoi cu alb pe hîrtie albastră precum și altele asemănătoare după oameni ai locului *(naturales)*. Cu aceasta a dobîndit siguranța în redare".

În noiembrie 1892, autorul rîndurilor de față a văzut la *Exposicion histórico-europea* (a fost ultima vizită în Spania) portretul unui culegător de vie, pictat în stilul cel mai de început al maestrului, care părea că-l reprezintă pe acest *aldeanillo*** din vremea lui Pacheco. Tînărul ce rîde cu dinții mînjiți de must, ține în mîna dreaptă un ciorchine de strugure cu foi de viță, iar în stînga cosorul: alături se află un coș cu struguri. Peisajul întunecat din fundal era străbătut de un rîu, în care se reflectă o dîră de lumină ce răzbea prin nori cenușii.

Băiețandrul cu floarea de portocal de la Viena își datorează identitatea simplei notițe biografice a lui Bellori. Strîmbătura nostimă încearcă să redea efectul amețitor al miresmei puternice asupra plăpîndului băiețaș.

O pictură de căpetenie din această serie care și-a cîștigat o mare faimă a fost:

---

* ucenic de la țară
** Țăran

Scanned with OKEN Scanner

SACAGIUL DIN SEVILLA

A adus cu el la Madrid acest tablou ce fusese menit împodobirii unei odăi, odată cu amenajarea noului palat de odihnă *Buen Retiro*. Mai tîrziu se va afla în noul palat Bourbon; aici, în „sala serenadelor", l-a văzut în 1755 italianul Caimo, alături de numeroase alte lucrări de-ale maestrului; în acea vreme era cel mai îndrăgit tablou. Pînă şi Mengs i-a recunoscut însemnătatea artistică şi documentară. În el se poate vedea „felul în care Velázquez, la începutul carierei, s-a preocupat de imitarea naturii, desăvîrşind fiecare amănunt prin sublinierea forţei de sugestie a acestora, pe temeiul aprofundării luminii şi umbrelor". Această apreciere a „celui mai de seamă pictor al veacului" a dat imbold dăltiţei Blas Ámettler, care a executat o frumoasă gravură; Joseph Bonaparte, atunci cînd a părăsit în grabă Madridul, a inclus tabloul în tezaurul Bourbonilor, odată cu *Ghetsemani* al lui Correggio. Poate şi fiindcă personajul principal îi era compatriot. După dezastrul de la Vitoria, acest tablou a ajuns şi el în stăpînirea ducelui de Wellington.

Desigur că figura „corsicanului" era foarte cunoscută la Sevilla. Tînărul artist şi-a dat iute seama de utilitatea acestuia ca model şi i-a strecurat probabil cîţiva bănuţi pentru a-l cîştiga intenţiilor sale.

De cînd Don Francisco Zapata, conte Barajas, a amenajat în anul 1574, pe locul insalubrei mlaştini Laguna, „*Alameda** lui Hercule" cu fîntînă şi opt rînduri de plopi italieni, alesele plimbări nocturne, în chervane şi pe jos, s-au îndreptat cu predilecţie către aceste locuri; cu ocazia festivităţilor cînta aici o orchestră de suflători. Răcorirea cu apă pe timp de vară a acelui loc de desfătare fusese încredinţată unui

* Aleea

Scanned with OKEN Scanner

grup de *aguadores**, din rîndul cărora un *alquazil* asigura ordinea și liniștea. Cei mai mulți dintre aceștia erau francezi, ademeniți în partea locului de traficul cu Lumea Nouă, iar omul nostru, corsican. În schimbul serviciilor prestate, primiseră încuviințarea să aducă apa la locuințe, în vase mari de lut, purtate de măgari. Această apă, plină de savoare, provenea din „fîntîna arhiepiscopului", numită astfel după grădina de lîngă vechea șosea către Córdoba, așezată la un sfert de milă înainte de intrarea în oraș, grădină care aparținuse prelatului Don Remondo.

Apa limpede de izvor, la mare preț în patriarhal-orientala Andaluzie, arsă de toridele veri africane: iată ce ne impresionează în acest tablou. Corsicanul nostru, un bărbat de vreo cincizeci de ani, stă în dreptul unei mescioare, lăsîndu-și palma lată peste vasul de apă pîntecos. De capătul unei sfori atîrnă dopul de plută. Cu dreapta ține frumosul și fragilul pahar cu picior, pe care un băiețandru blonziu, aplecîndu-se dintr-o parte peste masă (un motiv al artistului), este gata să-l prindă. Între cei doi, în penumbră, se află un alt tînăr, brunet de data aceasta, avînd fața pe jumătate ascunsă în cana din care bea.

Sacagiul este zdravăn la trup, de o ținută milităros-rigidă, cu pieptul lat și ieșit în afară, de fapt reliefat și de așezarea în profil. Mantaua brună și aspră cade fără nici un fel de cută; mînecile largi sînt date în lături, în vreme ce mîneca cămășii ne dovedește că îi plăcea să se poarte cu rufărie curată. Fața arsă de soare este aspră și țeapănă, cu toate că în obraji și pe gît s-a adunat ceva grăsime; fruntea îi este înaltă, ochiul prins în adîncul orbitei, nasul aproape drept, ușor lățit sus și ascuțit la vîrf, gura strînsă, încadrată de o barbă alungită. La vederea acestei făpturi gîndul te poartă, fără să vrei, la acele statui din piatră de pe mormintele din nișele unui cavou de familie; și tare s-ar potrivi armura pe un astfel de piept și spada ori gîrbaciul

* Sacagii

Scanned with OKEN Scanner

într-o astfel de mînă puternică. Un chip ca al acelor statui rareori poate fi regăsit la descendenții de sînge ai săvîrșiților străbuni, ci mai degrabă la urmașii foștilor lor oameni de casă.

Odată cu această primă înfățișare, apare la Velázquez o trăsătură caracteristică, de o importanță majoră, care de aici înainte va putea fi reîntîlnită, asemenea unui certificat de autenticitate, în toate lucrările sale. Este felul ținutei; aplombul de o anumită factură spaniolă, ce ține de temperamentul național și conștiința poziției sociale; o atitudine deopotrivă flegmatică și mîndră. Unde acestea lipsesc, simți falsul încă de la prima vedere, senzație inefabilă de altfel. Însă mai mult decît vorbele, te clarifică o privire comparativă asupra personajelor lui Rubens, de pildă, lenește în mișcări, legănîndu-se parcă îmbătate de voluptatea de a trăi.

Figura elastică, obrazul nobil și încă fraged al frumușelului băiat, luminat direct și prin reflex, precum și mișcarea plină de grație cu care se apleacă într-o parte, realizată în racursiu, contrastează cu acel profil țeapăn și ars de soare, viu pus în evidență de lumina ce cade din stînga.

Această primă lucrare originală este însă în întregime executată după tehnica desprinderii figurilor de pe fondul întunecat și aducerea lor către lumină. Umbrele și porțiunile mai închise la culoare au devenit ceva mai șterse; totul se tînguie sub pelicula groasă de vernis. În părțile luminate, tușele cu multă pastă ale penelului sînt cît se poate de plastice, ca la Spagnoletto. Siguranța cu care își conduce penelul pe o suprafață cît mai întinsă, prin trăsături cît mai puține cu putință, este magistrală.

Detaliul, economic și reținut ca importanță și culoare, este în același timp grăitor prin realismul absolut al formei, țesăturii și tonului. Acea manta a răbdat și arșițe și ploi vreme de ani de zile, cam cît jumătatea vieții unui om. De remarcat și vasul galben, cu inciziile sale circulare ce se trag de la roata olarului; și nu mai puțin paharul transparent de cristal. Nimic nu este

Scanned with OKEN Scanner

de prisos din punct de vedere pictural: curbura pronunţată a vasului foloseşte ca *repoussoir;* iar cupa strălucitoare şi mîneca cămăşii, drept colectoare şi reflectoare de lumină pe dinaintea suprafeţelor întunecate.

Cît de mult erau preţuite astfel de *bambochadas** — chiar dacă nu erau altceva decît simple studii — ca vestigii rare rămase de la maestru, ne-o arată descrierile amănunţite ale lui Palomino (*Museo pictorio*, III.322).

„Doi nevoiaşi prînzind la o masă sărăcăcioasă, pe care se află cîteva vase de lut, portocale şi altele, totul observat cu o grijă remarcabilă". Probabil că acesta este celălalt tablou de la Apsley-House; pare a fi un studiu de fizionomii într-un puternic racursiu. În taverna întunecată, modestă, şade un tînăr cu profilul aproape ascuns, ducînd la gură o ceaşcă de culoare brună, care poate că mai conţine ceva ciocolată pe fund; tovarăşul său, cu capul lăsat pe braţ, pare a se fi trîntit pe masă. Un somn pe furate, la bucătărie, după sfîrşitul mesei şi spălatul vaselor. Un vas cu o portocală deasupra, o piuliţă răsturnată, o farfurie, trei farfurioare peste o ceaşcă cu gura în jos, un vas de apă din sticlă verzuie, cu îmbrăcăminte de pai. Scena, cu totul lipsită de farmec, este pictată într-un ton pămîntiu, pe lat, dintr-o singură tuşă.

„Un tînăr sărăcăcios îmbrăcat, care numără bani socotindu-i pe degete, în spate un cîine care adulmecă nişte peşti de pe o masă; alături o lăptucă *(lechuga)* şi un căzănel răsturnat; în stînga, două mese, pe una dintre ele heringi şi o bucată de pîine pe un ştergar alb; pe cealaltă două farfurii albe şi un ulcior de ulei cu glazură verde". Trebuie că a fost o piesă bună, fiindcă era menţionată, însă foarte degradată, pare-se chiar în acea vreme.

În cel de-al treilea putea fi văzută o oală cu apă în clocot deasupra vetrei de cărbuni; alături, o mulţime de unelte de bucătărie, un ajutor de

* Caricaturi, tablouri groteşti

Scanned with OKEN Scanner

bucătar, cu un vas într-o mînă și purtînd pe cap o bonetă femeiască *(escofieta)*, „o mutră foarte hazlie".

În colecția violonistului Mauro Dalay, venit odată cu Elisabeta Farnese în Spania, de unde s-au reîntors în 1731 la Parma, figura o piesă cu doi *facchino** la o masă; costa pe atunci 30 de dubloni. Maria Luiza i-a dăruit lui Goya piesa *Tînăr sorbindu-și supa:* acest tablou a fost vîndut în 1867, la Hotel Drouot, odată cu colecția gravorului V. Pelequer, contra sumei de 2950 franci.

BĂTRÎNA BUCĂTĂREASĂ

O piesă de factura *Aquador*-ului, tot o reprezentare realistă a acestei lumi a cuhniilor, a reapărut recent: bătrîna bucătăreasă ocupîndu-se de prepararea ochiurilor, din colecția Cook de la Richmond. Mîna maestrului, după ce toți specialiștii au căzut de acord asupra autenticității „Sacagiului", este indiscutabilă.

Lucrarea ne dezvăluie concepția, experiența și resursele tînărului artist. Nicicînd vreun spaniol nu s-a aplecat asupra unui subiect atît de umil. Afumata și strîmta cuhnie, cele mai de rînd unelte de bucătărie ale unei gospodării andaluze, săracele bucate cu care se mulțumește cumpătatul om din sud, o țărancă asprită de povara anilor și un băiat de ajutor de-a dreptul urît. Această *bodega* se potrivește mai degrabă bucătăriei de post decît celei de dulce din tablourile lui Pieter Breughel cel Bătrîn.

Femeia stă așezată în profil, în fața oalei roșiatice de pe vatra cu cărbuni, în care se prăjesc două ouă, un al treilea îl ține în mîna stîngă, iar în cea dreaptă lingura de lemn. Ochii și urechile se ațintesc către băiatul care a adus de la piață un pepene și vin roșu, iar acum dă socoteală de cele tîrguite. Acest chip le este familiar oaspeților acelor *posadas*. Este fizionomia uneia

* Hamal

dintre acele femei îmbătrînite în muncă, fără astîmpăr, căinîndu-se şi văicărindu-se toată vremea, care au însă suflet şi purtări de mamă pentru cei străini, luîndu-le în rîs spaniola stîlcită, dar compătimindu-le traiul nomad. Ochii duşi spre fundul capului au o privire obosită, sub fruntea descoperită nasul este scurt şi arcuit, buza de sus lungă, iar nuanţa pielii apare şi mai închisă prin contrast cu vălul alb. Băiatul este de un tip african: fruntea îngustă şi ieşită în afară, pomeţii obrajilor proeminenţi, nasul turtit, buzele răsfrînte, bărbia mică şi retrasă, totul reliefat de lumina ce cade de sus. Pare însă un băiat de treabă, curăţel; părul pieptănat cu grijă şi tăiat drept nu-i acoperă fruntea; palmele sînt rotunjite şi bine împlinite.

Tot atît de reprezentativ ca personajele din casă i-a apărut pictorului şi inventarul bucătăriei, în lumina alb-ştearsă a zilei. Piuliţa netedă de pe masa de bucătărie, galben-lucitorul vas de aramă, o strachină cu un cuţit, cîteva cepe, piperul spaniol, vinul roşu, cănuţa brună de ulei cu glazură verde, ulciorul cu glazura albă şi floricele albastre, cîntarul şi coşuleţul din pai atîrnate de perete, pepenele ş.a. — totul este executat cu conştiinciozitatea pictorului de naturi statice. Tratarea, cu toată acurateţea ei prozaică, nu este de loc meschină; un penel plin de siguranţă, aşterne contururi şi suprafeţe din puţine tuşe. Nimic mai mult din partea pictorului. Nici urmă de iluminare pregătită în prealabil (focul din vatră ar fi oferit această posibilitate), nimic din gustul îndoielnic al tratării rafinate a mizeriei şi banalităţii, cu totul altceva decît înfăţişările picturale de atelier sau modelele plătite, nici un fel de concesie: doar probitate. Este un fragment din viaţă, care-ţi redeşteaptă impresii şi amintiri despre ţară şi oameni.

Este pusă pe seama maestrului şi o altă pînză din aceeaşi galerie de la Richmond, anume *Cerşetorul cu globul pămîntesc*. Un bătrîn zdrenţăros, beţiv înrăit, aşază hohotind către privitor o cană de vin cu toartă pe o sferă mare, ca un simbol

Scanned with OKEN Scanner

al adeziunii sale la filozofia lui Hafiz. Sfera reflectă un vast peisaj montan: în stînga unei văi în umbră se poate zări un refugiu acoperit cu paie, iar în fața acestuia un grup cam de vreo zece personaje, schițate vioi și realist; reiese clar că este vorba de niște călători, cărora un bufon le înveselește drumul. La o masă din fața intrării, în micul adăpost stau așezați doi cavaleri, îndărătul lor unii dintre *escuderos* ce-i însoțesc, alți doi cavaleri ceva mai încolo, iar la mijloc, între cele două grupuri, un bătrîn cu șorț alb își prezintă țopăind *coplas*-urile lui. Tema poate fi citită la marginea pînzei: *Viva el vino, leche de los viejos* (Trăiască vinul, laptele bătrînilor). Această piesă cît se poate de îndoielnică, ar fi prin urmare o versiune alegorică a aceleiași teme pe care Velázquez o va trata mai tîrziu, cu accesoriile mitologice de rigoare.

De un credit mult mai mare se poate bucura motivul asemănător în pînza *Geograful*, rătăcită în galeria de la Rouen. Este executată totuși ceva mai tîrziu și, datorită unor relații cauzale, va fi descrisă în capitolul intitulat *Truhanes*.

Astfel de lucrări, cu care îți puteai cîștiga o mare faimă și care au împodobit secole de-a rîndul pînă și încăperile regale, ne dau o idee despre cît de mare ajunsese la timpul respectiv cererea și cît de multe creații de acest gen ale unor obscuri și uitați pictori au fost introduse pe piață drept tablouri de-ale lui Velázquez. Orice pînză spaniolă în care apăreau niscaiva ustensile de bucătărie, străchini ori vreun băiețandru care se strîmbă, era prezentată drept un *bodegón* al lui Velázquez. Catalogul lui Curtis numără cam șaptezeci de astfel de lucrări (opt numai din galeria Aguado). Dintre acestea, abia dacă-i pot fi atribuite lui Velázquez ceva mai mult de o jumătate de duzină. Piesele autentice pot fi identificate după stadiul și execuția atentă a draperiilor, după tratarea păstoasă și cu multă economie a accesoriilor și „naturii statice".

ISBN

Scanned with OKEN Scanner

În expoziţiile londoneze consacrate picturii spaniole au figurat două impresionante *bodegónes*,* descoperiri ale aceluiaşi norocos colecţionar în a cărui colecţie figurează şi *Bărbatul cu sfera de cristal*. *The Steward*, o figură falstaffiană, rotofeie şi rînjitoare, în mînă cu o farfurie de supă, înconjurat de tot soiul de unelte de bucătărie; şi încîntătoarea *Natură moartă cu păuni* (din galeria cardinalului Fesch), a cărei manieră de execuţie amintea de Jan Fyt. Însă chiar şi încărcarea peste măsură a acestei piese, altfel temeinic pictată, într-o paletă amplă şi luminoasă, impresionează într-un chip straniu. Dealtfel şi atrăgătorul tablou *Fetiţă dinaintea unei mese cu struguri*, din colecţia Earl of Clare, astăzi în posesia Mr. Salting, l-aş elimina după un examen mai amănunţit de pe lista celor autentice.

Alături de numeroasele lucrări aparţinînd unor autori al căror nume cu greu îl vom putea afla vreodată, figurează şi cele ale unui maestru identificat, care datorează cercurilor din Sevilla îndemnul către acest gen de pictură, cu toate că se va manifesta la Córdoba. Antonio del Castillo y Saavedra (1616—1668), care a venit la Sevilla în 1626, a cunoscut aici acest gen; el s-a aplecat cu precădere asupra subiectelor cu păstori şi ţărani. Judecînd după numărul lor mare, aceste *cabañas*** ale sale par să fi fost foarte apreciate. „El a descins la ţară şi a desenat bordeie, boi, căruţe şi mai toate uneltele ce-i sînt de ajutor plugarului, dar şi ciudăţeniile şi evenimentele naturii; le-a pictat apoi cu mult adevăr“. Asemenea unor Bassano a traspus această manieră de tratare pe tărîmul scenelor legendare şi biblice, pe care le-a executat în stilul propriu genului istoric, împodobindu-le cu bogate peisaje. *Renegarea lui Petru* din muzeul de la Córdoba este o scenă de interior în maniera lui Jacob Duck. Seria lui cea mai bogată şi mai bine păstrată este consacrată istoriei lui Iosif, numărînd şase tablouri, în muzeul din

---

* Cîrciumi sărăcăcioase
** Colibe, turme de oi

Scanned with OKEN Scanner

Madrid, atribuite aici lui Pedro de Moya. Prin invenţie şi compoziţie, dar nu şi prin culoare, ele amintesc de predecesorii lui Rembrandt. Am putut vedea la Sevilla, în 1882, schiţa unui foarte reuşit tablou, *Pelerinii la Emmaus* (figuri din profil) care nu demult trecea drept un Velázquez şi a fost vîndut în străinătate ca atare; s-a dovedit însă mai apoi că era pictat de acest Antonio del Castillo.

TABLOURI RELIGIOASE

Analele Sevillei de la începutul veacului cuprind menţiuni grăitoare cu privire la declinul Spaniei. Sub domnia slabului de înger Filip al III-lea (*el tercero santo*)* şi a lui Lerma, mînăstirile au crescut ca număr şi suprafaţă, ca niciodată pînă atunci şi nicicînd după aceea; în lumea creştinilor timpului, sfintele lăcaşuri au devenit neîncăpătoare. În primii doisprezece ani ai veacului apar nu mai puţin de nouă aşezări mînăstireşti. Reuşeau, de obicei după o lungă rezistenţă a oraşului, în frunte cu arhiepiscopul şi capitlul, care le opuneau îndeobşte „munţi de piedici". Dar împotriva tenacităţii călugărilor şi a averilor unor văduve mistuite de fiorul credinţei, nu mai era nimic de făcut.

De bună seamă că aceste circumstanţe erau pe placul artiştilor. Şi Diego, la început, şi-a exercitat meşteşugul ca pictor de biserici, beneficiind de comenzi cît se poate de onorabile. Primele sale tablouri au luat naştere bineînţeles sub oblăduirea lui Pacheco, care fără îndoială că le privea doar ca pe începutul unei cariere, asemenea celei pline de glorie a lui Luis de Vargas. Tînărul însuşi, probabil că-şi închipuia viitorul în acest fel. Relaţiile eficiente ale prea cucernicului său maestru i-au netezit degrabă calea către una dintre cele mai de vază mînăstiri. Aceste prime lucrări

* Cel de al treilea sfînt

Scanned with OKEN Scanner

erau legate de un cult care tocmai luase, la Sevilla, un avînt ieşit din comun. La 8 septembrie 1613, ziua de naştere a Fecioarei, un călugăr predicator s-a ridicat în apărarea credinţei ordinului său în imaculata concepţie a Mariei, stîrnind mare vîlvă şi dezlănţuind o adevărată mişcare populară, întreţinută cu zel de tagma clericilor. Arhiepiscopul de Castro a iniţiat o procesiune în semn de recunoaştere a imaculatei concepţiuni: toate parohiile, mînăstirile, confreriile, pînă şi mulatrii şi negrii au pus la cale serbări care ţineau cu săptămînile. A fost alcătuită o delegaţie care să ceară regelui să sprijine cererea de ridicare a definiţiei la rang de dogmă de către Scaunul pontifical. Ca emisari au fost trimişi canonicul D. Mateo Vazquez de Leca şi Bernardo de Toro. Acesta din urmă a pus pe note catrenul compus de poetul Miguel Cid; cu mic, cu mare, toţi îl cîntau zi de zi, pe străzile Sevillei. Cei doi au obţinut în cele din urmă un edict al papei Paul al V-lea (21 august 1617), care măcar înterzicea răspîndirea în public a opiniilor mai puţin cucernice.

Acestea erau deci vremurile în care şi Velázquez, după exemplul lui Pacheco, a hotărît să-şi aducă cu penelul său omagiul Fecioarei prea-curate. Carmeliţii încălţaţi (*Carmen calzado*) deţineau unul dintre cele mai impunătoare lăcaşuri bisericeşti ale oraşului. El a fost devastat şi jefuit în timpul războiului pentru independenţă, iar astăzi serveşte drept cazarmă. Din marea sală pardosită cu plăci de marmură genoveză şi cu pereţii ornaţi de bogate frize (*alicatados*), o scară lată, de asemenea din marmură, ducea către sala capitlului. Acesteia îi fuseseră rezervate două tablouri concordante: *Evanghelistul Ioan în insula Patmos*, căruia îi apare imaginea femeii din lună, cea fugărită de balaur; apariţie, doar ea singură consfinţită ca reprezentare a acelui mister.

Ambele piese, menţionate pentru prima oară de Cean Bermudez, au fost puse la adăpost în zilele distrugerii de consilierul canonic

Scanned with OKEN Scanner

Lopez Cepero, care s-a dovedit în astfel de circumstanţe demn de toată lauda, iar apoi (1809) au fost încredinţate consulului englez, Sir Bartle Frere. Ele sînt, după cum bine poate fi remarcat, nişte prime încercări cu totul şcolăreşti.

Erau subiecte ce nu puteau fi tratate decît potrivit tradiţiei; în caz contrar, chiar şi o operă artistică de excepţie şi-ar fi atras asupră-i mai degrabă oprobiul decît bunele aprecieri. Nu era loc pentru invenţie lirică, iar pentru cea picturală încă nu sosise vremea. Prin urmare, un novice care îşi făcuse ucenicia cu bucătari şi figuri de pe stradă şi alături de care veghea socrul în chip de cenzor, nu putea să se afle într-o mai delicată situaţie. Pe lîngă toate acestea, subiectul mai fusese abordat de pictori cu faimă, în tablouri ţinute la mare preţ.

„Imaculata concepţiune" era reprezentată în epocă doar sub un văl simbolic. Concretizarea istorică a concepţiei în evul mediu ca o întîlnire a părinţilor la poarta de aur, precedată de buna vestire a îngerului, nu mai era de ajuns. O legau deci de viziunea apocalipsului: o întruchipare ce plutea printre nori, chipul curăţeniei feciorelnice, al cărei sens teologic era precizat în alegorii.

În reprezentările spaniole privirea este gravă şi plecată, părul lung şi blond se revarsă peste umeri, palmele sînt împreunate pe piept sau se ţin în sus, cu vîrfurile degetelor îndepărtate, în jurul capului o lumină solară şi o coroană alcătuită din douăsprezece steluţe. Se străduiau să ordoneze simbolurile în mod pictural, distribuindu-le într-un peisaj care aducea întrucîtva cu un parc englezesc.

Exista totuşi un punct în care tînărul maestru încerca să stea pe propriile-i picioare. În rîndul caracteristicilor prescrise de Pacheco în canonul său, figura şi una ce nu era cîtuşi de puţin simbolică: „desăvîrşirea ei trupească, spunea el, era o minune". Lucru lesne de zugrăvit în versuri, însă mai greu de reprezentat pentru ochi, cărora le vine şi mai greu să dea crezare decît

urechilor. Misterul intră apoi pe mîna manieriștilor, în vreme ce romaniștii își făuriseră și ei un ideal, cu toate că acesta abia putea fi întrezărit.

Velázquez nu se putea împăca cu acest idealism derizoriu. El era deprins să picteze după model, și cu greu ar fi acceptat idea că natura poate fi corectată. A ales o fetișcană din popor, copil nevoiaș, ce singură se potrivea intențiilor sale: un copil de treabă care a privit această afacere ca pe o operă de pioșenie. Numai că tocmai de „un dulce chip de copil" nu poate fi vorba în această reprezentare. O fizionomie inexpresivă și fără culoare , *o moza de venta*: fruntea îngustă, pometii obrajilor proeminenți, bărbia retrasă și privirea plecată spre locul indicat de pictor. Doar părul negru a fost prefăcut, conform prescripțiilor, într-unul blond-roșcat (*color de oro*); însă culoarea veșmîntului se abate de la canon, căci nu este albă, ci ușor violetă: o armonizare nu prea fericită cu albastrul mantalei.

Astfel de fete sărmane își alegea drept model pentru sfintele sale și Francisco Zurbarán, pictor cu manieră și intenții similare, poate doar ceva mai frumușele și de o ținută mai aleasă. Gingașe chipuri cu ochi negri, care nu oglindeau altceva decît simplitatea. Că o astfel de înfățișare atît de searbădă, lipsită de noblețe, măreție, frumusețe și fior, a putut apărea în acele zile de fanatică devoțiune pentru Fecioară, arată deci că singură cucernicia nu este în stare să insufle lucrărilor de artă o cît de mică pulsație a vieții, iar mai sus amintitul catren al lui Miguel Cid o dovedește că nici versurilor. Fondul ceresc sau peisagistic a regresat și aproape că a dispărut cu desăvîrșire.

Și în cel de al doilea tablou, cel al profetului Ioan, pictorul s-a conformat tradiției. Evanghelistul Ioan fusese reprezentat încă din vremurile mai vechi în această viziune: în evul mediu ca un unchiaș (cum l-a mai pictat încă și Memling), iar în secolul al XVI-lea un tînăr cu bucle. Insula Patmos oferea pretextul pentru un peisaj bogat împădurit. Asemenea tablourilor lui Martin de

Scanned with OKEN Scanner

Vos, răspîndite pe calea gravurilor (ca de pildă cele ale lui Johann Sadeler), reproduse şi de alţi gravori italieni. Şi în pînza noastră Ioan şade într-o margine, în dreapta, iar lîngă el se află vulturul. Îşi lasă mîna stîngă peste cartea deschisă, cu arătătorul ridicat, iar dreapta, ca şi cum ar pluti, ţine pana. Îşi întoarce capul şi privirea în sus, unde se iveşte printre nori balaurul cu şapte capete, urmărind femeia scăldată de lumina soarelui ce pare că deretică firmamentul cu poalele veşmîntului.

Velázquez a desenat şi pentru acest rol un model, căruia nu-i poate fi tăgăduită calitatea insolitului. Este vorba de un tînăr cu trăsăturile viguroase şi senzuale ale continentului african. O frunte îngustă şi joasă sub părul negru tuns scurt, sprîncene groase, maxilare puternice, o mică barbă neagră străjuind nişte buze cărnoase şi roşii, între care se întrezăresc dinţii crescuţi cam anapoda. L-a îmbrăcat cu o tunică albă de rînd, peste poalele căreia stă aruncată mantaua violetă.

Totuşi acea mînă de pictor care ne este familiară din atîtea lucrări consacrate, se face de pe acum simţită: cu un penel amplu sînt trasate cu deplină siguranţă conturul şi modelarea (aşa cum este de pildă cea a membrelor). Ţesătura din pînză subţire utilizată pînă acum, care cădea în cute bine reliefate, paralele sau întrerupte, a înlocuit-o cu o alta mai groasă, din lînă, cu faldurile late şi moi.

INCHINAREA MAGILOR

Este cel mai timpuriu tablou al maestrului aflat în galeria de la Prado. Poartă ca dată anul 1619. Se distinge între acele lucrări de început printr-o mare forţă a culorii şi a clarobscurului. Este pictat cu o pastă densă, într-o tonalitate severă, aproape mohorîtă: alături de verdele de nuanţă închisă şi albastrul-oţel, îndrăgitele gal-

Scanned with OKEN Scanner

ben și oranj: veșmîntul roșu al sfintei Fecioare este de un ton purpuriu mat. Umbrele sînt atît de întunecate, cum nu vor mai apărea nicicînd după aceea. Chipurile, portrete toate, sînt anume alese pentru rolul lor; vestimentația, cu precădere mantiile, de o deosebită acurateță în ce privește execuția. Pajul din spatele maurului are un aer aidoma băietanului din *Aguador*.

Tabloul este conceput ca o scenă nocturnă; în zare se arată, reci și palizi, primii zori. Peste figura Mariei pogoară o lumină vie, reflectată de țesătura imaculată a vălului: chipurile adoratorilor stau în umbră. Madona este o tînără și frumușică andaluză. Pe la tîmple îi atîrnă cosițele delicate și negre. Genele-i adumbrite se pleacă în jos, lipsindu-ne deci de vraja unor ochi atît de blajini, iar privirea nu trădează nicidecum bucuria de a fi mamă. Te bate gîndul că ai mai zărit acest chip undeva, în piața unui orășel de țară, șezînd dis-de-dimineață dinaintea coșului cu zarzavat. Veșmîntul gros, bogat în falduri, este o manta de iarnă; ne aflăm în decembrie doar. Mîinile îi sînt noduroase, destul de zdravene ca să apuce plugul și la o adică să prindă chiar taurul de coarne. Cu amîndouă ține strîns copilul, drept în sus, ca pe o lumînare. Emoționantă această tînără mamă, modestă și smerită, ale cărei gînduri și simțăminte se îndreaptă, cu toată neașteptata vizită de vază, numai către copilul ei. Căci nu pare cu nimic ieșit din comun acest prunc, conform prescripțiilor lui Pacheco, care s-a indignat însă văzîndu-l pe nou-născutul Mîntuitor golgoluț în noaptea de iarnă. Din dreapta, Sfîntul Iosif asistă plin de curiozitate: un profil de țăran ciolănos și cît se poate de obișnuit.

Dacă cineva i-ar fi reproșat pictorului condiția cît se poate de modestă a *Sfintei* sale *familii*, probabil că el ar fi replicat asemenea lui Michelangelo: aceste sfinte făpturi erau oameni nevoiași. Pe acela care însă ar fi pretins că nu era în stare să creeze tipuri pline de noblețe, l-ar fi putut îndrepta foarte bine către regii-magi. cu aceștia se simte dintr-odată la el acasă. Sînt

de fapt cele mai vechi portrete ieșite de sub penelul său. Se potrivesc întru totul în ce privește tratarea acelui portret al bărbatului posomorît cu guleraș de dantelă, de la Prado. Astfel de portrete nu mai fuseseră văzute la Sevilla încă din timpul lui Campana. Bărbatul tînăr de o robustă constituție din planul mai apropiat putea fi luat drept un consilier canonic dintr-o veche spiță; unchiașul din spate drept un cavaler al vreunui ordin. Pînă și maurul pare un crai peste neamul său. Așa după cum vița le era de autentici *hidalgos*, tot astfel și cucernicia le era plină de demnitate, acea gravitate aspră și neclintită a spaniolului de rang.

Compoziția este concepută în prim plan, pentru a lăsa loc unor figuri suficient de mari, care oricum vor fi limitate de cadru în ambele părți. Iar în vreme ce madona este adusă în față de lumina puternică, magul îngenuncheat înaintea ei pare a se trage îndărăt, pierzîndu-se dimpreună cu alți doi în întregul grup. În reproducerile litografice tabloul este mai lat: figurile se continuă încă; oare a fost cumva tăiat?

Frumosul tablou de la *National Gallery*, *Noaptea Sfîntă* sau *Păstorii*, autorul rîndurilor de față nu-l mai consideră printre lucrările de tinerețe ale maestrului. Cititorul atent, căruia nu i-a scăpat o contrazicere în afirmațiile mele cu privire la relațiile lui Velázquez cu Ribera, putea foarte bine să remarce că în timpul redactării acelui capitol eram pe calea de ă-i contesta paternitatea. Este de felul ei o lucrare delicată și agreabilă, poate nițel cam searbădă, care se apropie însă prin tipuri și acțiune, prin diversitatea tehnicii, atît de mult de Ribera, încît l-a determinat pe Richard Ford să o socotească drept o imitație după acesta. Nobilul sfînt Iosif, învești mîntat într-o manta brună, cu privirea plecată, bătrînica blajină, tînărul cu buzele acoperite de bube (asemănător evanghelistului Ioan al lui Ribera), cîntărețul din flaut cu mutra sa poznașă (o reminiscență a zilelor de tinerețe petrecute la Parma), toate acestea sînt tipuri străine Sevillei, curente

Scanned with OKEN Scanner

în schimb la Ribera. Madonei însă îi lipseşte atît frumuseţea nobilă, severă, ieşită de sub penelul maestrului din Valencia, cît şi expresia solemnă şi împăcată a ochilor mari aţintiţi către cer, care ne încîntă în tabloul de la Luvru (executat în 1650). Este o femeie de la oraş, cît se poate de terestră, pe care învecinarea cu sălbaticii *campagnoli* o cam nelinişteşte. Să fie oare tabloul de Zurbarán, numai pentru că ne trimite cu gîndul la pictura acestuia din palatul de la Santelmo? Faptul este îndoielnic pentru că lipsesc anumite indicii şi fiindcă este prea puţin marcat de nesiguranţa acestuia în mişcare şi compoziţie. Prin acurateţe, realism şi organizarea unităţii, prin studiul şi echilibrul compoziţiei, nu ar fi nedemn de Velázquez, totuşi acelei *Închinări* abia că-i poate sta alături.

Se mai află la Sevilla şi alte lucrări din tinereţe cu conţinut creştin, pînă acum necunoscute şi prin urmare nemenţionate de vreun autor mai vechi, care au fost de curînd scoase la lumină şi, pe temeiul unor indicii de amănunt ce privesc peisajul şi execuţia faldurilor la veştminte, au fost incluse în inventarul operelor maestrului. *Pelerinii la Emmaus*, familiară poate unora dintre cititori, a fost oferită spre achiziţii mai multor galerii faimoase (printre care şi Luvru) la preţuri foarte ridicate. Este vorba de un grup de personaje îngenuncheate în maniera lui Honthorst şi Valentin. Pictura înfăţişîndu-l pe *Petru căindu-se în peşteră* (asemănător celui din colecţia Canaveral) abia că a putut întruni sufragiile admiratorilor lui Velázquez. Cel dintîi între apostoli ne apare sub masca unui ţăran împovărat de ani, chel, înnegrit de soare şi cu trăsături cît se poate de comune. Braţele şi picioarele, ciolănoase şi uscăţive sînt în totală contradicţie cu simplitatea modelării extremităţilor la Velázquez. Motivul picioarelor, petrecute unul peste altul, cu mîinile, încrucişate sub genunchiul stîng, se potriveşte mai puţin unei căinţe amare, cît mai degrabă necazului adus poate de o recoltă slabă. Cît de realist a redat Ribera acest moment

Scanned with OKEN Scanner

într-o cunoscută gravură şi cît de pătimaş Herrera (catedrala din Sevilla), cu un model desigur la fel de vulgar. Mantaua întinsă alături pe un postament de piatră ar putea să sugereze draperiile lui Velázquez. În sfîrşit, s-a mai găsit în galeria palatului arhiepiscopal şi un tablou, deteriorat aproape cu totul, reprezentîndu-l pe sfîntul Ildefonso.

Astfel de tablouri abia de pot îmbogăţi inventarul picturilor sale; probabil că şi pentru el însuşi nu au avut o altă valoare decît aceea a unor studii pentru veşminte şi chipuri.

Indiferenţa faţă de subiectul religios se vădeşte izbitor într-un mic tablou, în care istoria sfîntă devine de-a dreptul o anexă a unei scene casnice: — *Hristos în casa Martei*. A ajuns în 1892 la *National Gallery*, graţie unui legat al lui Sir William H. Gregory. Figura principală este aceea a unei tinere bucătărese, trebăluind cu o piuliţă, căreia bătrîna din spate pesemne că-i dă vreun sfat. Prînzul modest va fi încropit din ouă şi ceva peşte. Grupul se detaşează clar din marginea stîngă a întunecatului perete al bucătăriei; la dreapta însă, printr-o fereastră lată, privirea ne poartă într-o odaie luminoasă, în care se află o mică adunare de oameni. Poate fi luată şi drept un tablou atîrnat pe perete.

Un bărbat tînăr şade acolo pe un scaun lat şi cu spătarul înalt, cu mantia largă petrecută peste umărul drept. O fată, ghemuită pe podea dinaintea lui, pare că îl ascultă cu luare aminte, cu bărbia sprijinită în palmă şi braţul acoperit de un şal galben. Femeia care stă în spatele ei pare că dă să zică şi ea ceva. Scena, foarte vie dealtfel, lasă impresia unei întîmplări petrecute cu adevărat. Eşti gata să crezi că pictorul i-a văzut aievea şi a exclamat: „Pe legea mea, este chiar Domnul nostru în casa surorilor!", iar apoi a schiţat de îndată totul, fără să ne arate că este vorba de Mîntuitor nici măcar prin cel mai mic semn distinctiv. Numai că singurul lucru de care nu te poţi dumiri pe moment este de ce nu a redat aceasta ca pe o scenă principală şi nu a zugrăvit

Scanned with OKEN Scanner

bucătăria în acel pătrat de fereastră. Se afla oare un prilej mai potrivit decît acea *santa visita*, pentru a se arăta pictor de caractere şi împrejurări sacre? Pictorul Carducho a imaginat un tablou asemănător acestei *Sfinte vizite*, în care însă a înfăţişat privirilor un asemenea belşug de provizii „încît aducea mai degrabă cu bucătăria unui mîncău decît cu o încăpere consacrată de sfinte întîmplări, o mărturie a unei observaţii cît se poate de fine...". „M-a îngrozit lipsa de judecată a acestui pictor, din mintea şi mîna căruia a putut să iasă un astfel de tablou".

CAMARAZII : ZURBARÁN

În vremurile în care vechiul decade şi noi mlădiţe tind spre lumină, influenţa colegilor de generaţie, aflaţi şi ei în căutarea noului, este nu de puţine ori mai importantă decît cea a maestrului. Chiar şi anii în discuţie trebuie să ne conducă la presupunerea că Velázquez a avut legături cu unele nume mai tîrziu de faimă dintre artiştii locului. Pe cale documentară s-a dovedit că Alonso Cano şi Zurbarán i-au fost amici. Ei i-au cunoscut şi părinţii, aşadar i-au călcat şi pragul casei; legăturile nu s-au destrămat nici măcar atunci cînd Velázquez a părăsit oraşul natal; şi-a amintit şi mai tîrziu de prietenii săi din tinereţe şi i-a tras după sine la Curte.

Lucrările din acea vreme ale acestei treimi ne lasă impresia unei relaţii asemănătoare aceleia stabilite la timpul respectiv, cu un secol în urmă, între Giorgione, Palma şi Tiţian. Tineri cu aceleaşi intenţii, însă foarte deosebiţi între ei ca factură spirituală, a căror influenţă reciprocă nu este deloc uşor de delimitat. Nu a existat, o figură mai originală şi totodată mai unitară care să fi scos la iveală cu mai multă pregnanţă tendinţele spiritului spaniol din epocă, decît acest Francisco Zurbarán, abia cu un an mai mare ca vîrstă, fiu de ţăran din Estremadura (botezat la 7 noiembrie 1598 la Fuente de Cantos). Nu prea avea ce

Scanned with OKEN Scanner

datora profesorilor săi. Se pare că a fost unul dintre elevii clericului Roelas; totuşi printre lucrările acestuia nu cunoaştem decît una singură care l-ar fi putut impresiona cu adevărat pe viitorul pictor al prelaţilor şi călugărilor. Maniera lui nu pornea nicidecum de la cea a lui Roelas. De la bun început aparţine unei cu totul alte epoci, face parte dintr-o altă generaţie decît aceea a multilateralului şi conformistului preot. Asemenea tuturor celor ce aparţineau noii generaţii, Zurbarán era marcat de conştiinţa unităţii. Pictorii de felul său şi-au cîştigat faima prin unilateralitate. Pictorii veacului al XVI-lea erau oameni cu studii literare şi de specialitate cît se poate de vaste; mult umblaţi, erau la curent cu istoria artelor naţionale şi ale Italiei; erau deopotrivă eruditi, poeţi şi oameni de cult. Cei din categoria lui Zurbarán erau pur şi simplu pictori, nu-şi părăseau locuinţa, nu se interesau nici măcar de colegii în viaţă şi cu atît mai puţin de cei morţi, iar în marele imperiu al artelor nu le păsa decît de micul ţinut peste care îşi exercitau autoritatea. La cei vechi viaţa este mai captivantă decît opera şi omul precumpăneşte asupra artistului; vorbele sînt mai de preţ decît înfăptuirile. Cei de acum rămîneau în cel mai fericit caz doar cavaleri. Lucrările lor întreceau însă tot ceea ce izbutiseră să încropească după îndelungate studii erudiţii veacului anterior. „Vorbele frumoase, era de părere încă Feline de Guevara, *gentilhombre de boca* al lui Carol Quintul, trebuie că au fost din toate timpurile costisitoare pentru pungile amatorilor de artă; arareori vorba şi fapta îşi dau mîna în aceeaşi persoană".

Talentul lui Zurbarán era copt de timpuriu, deoarece la douăzeci de ani avea destulă faimă pentru ca *marqués*-ul de Malagon să-i încredinţeze execuţia impunătorului retablu al capelei Sfîntului Petru din Catedrală, în dreapta capelei Real (isprăvit şi semnat în 1625). Tot cam pe la

ISBN

Scanned with OKEN Scanner

acel timp, opera sa de căpetenie și anume *Apoteoza Sfîntului Toma din Aquino* era pusă pe seama colegului său. Figurile se așternpe un fond luminos, pictate cu o pastă subțire și discret întinsă, tîrînd după ele umbre ample asemenea unor trene. Trăsăturile umbrelor sînt însă mai puțin apăsate, temperate de o blîndă lumină de reflex; în schimb, porțiunile luminoase sînt întrețesute cu un luciu delicat, iar printre ele sînt risipite pete de un alb orbitor. Arhitectura aspră și sobră amintește de *Cinquecento*, deschizîndu-se asupra unor piețe însorite, străzi și *patio**-uri; peisajul larg, presărat cu gorgane teșite, și care se deschide mult către linia orizontului, este mai degrabă pustiu.

Acea pictură de altar din capela Sfîntului Petru, zămislită poate sub ochii lui Velázquez însuși, se leagă, în ceea ce privește concepția, de modelele evului mediu. În mijloc tronează, văzut din față, în mari dimensiuni, primatul apostolilor purtînd tiara. În pictura reprezentînd *Înmînarea cheilor* (din predelă), acesta stă îngenuncheat în fruntea șirului de apostoli, la fel ca în schița lui Rafael; sînt însă figuri banale, fără vibrație. De remarcat, în celălalt tablou, cît de bine a scos-o la capăt în redarea figurilor ideale. Maria sa este o fetișcană de țară, sfioasă și gingașă, frumoasa ținutului, regina nopții de sînziene, desemnată să apară la serbare în chip de Sfîntă Fecioară și să poarte peste buclele-i blonde și strălucitoare, coroana cerească. Creatorul ne apare sub înfățișarea unui unchiaș cu fruntea înaltă, cu părul și barba cărunte și încrețite, cu ochii întunecați îndreptați cu îngrijorare către lumea de jos. În acest fel putea fi pictat, bunăoară, un spirit al munților, prins în zăpezile veșnice ale marilor înălțimi. Față de Atotstăpînitorii puternici și absoluți ai mozaismului și islamismului, spaniolul și-l închipuie pe Creator asemenea unui Saturn, pe al cărui chip îngîndurat se pot citi atît vremea făr'de moarte cît și multele griji ale administrării

* Curte interioară

Scanned with OKEN Scanner

acestei lumi scoase din minți și tulburate de diavol și nu mai puțin acelea ale supravegherii nesfîrșitelor instanțe ale curților cerești.

În acea vreme, Zurbarán și Velázquez erau mult mai apropiați în maniera de a picta decît mai tîrziu. Estremadurul era înzestrat cu un simț al individualului ce abia că se afla mai prejos de cel al sevillanului. Doar *Istoria sfîntului Bonaventura*, îndeosebi cele două piese de la Luvru, conține atît de multe chipuri remarcabile, încît ar putea acoperi jumătate din viața unui portretist. Tot ceea ce nu privește aceste chipuri, cade în umbra convenționalismului. Subaprecierea fanteziei era la el și mai izbitoare decît la Velázquez, legătura lui cu modelul precum și probitatea realismului său erau exemplare. Portretiza fiecare chip, trăsătură cu trăsătură; fiecare dintre cei înfățișați i-a stat întocmai dinaintea ochilor, fie așezat, fie în picioare sau în genunchi; asemenea, fiecare veșmînt pe manechinul său. Toate acestea nu constituie urmarea unei lipse de îndemînare, ci o normă pe care și-o impusese singur. Totuși, el este un artist care taie în rocă, desenează și modelează în stil mare. Nu s-a coborît să picteze nici din viața de rînd, nici măcar vreun portret. Probabil că l-ar fi plictisit în aceeași măsură, ca și pe sfinții săi, treburile lumești. Trăia doar în *Flos Sanctorum*.

În schimb, Velázquez se simțea încă de pe atunci deosebit de slobod față de norma creației, în ceea ce privește pătrunderea omenescului, lăsînd impresia că recreează. Se arăta doritor să-și picteze contemporanii în propriu lor rol și nu doar ca actori în mistere, unde să joace cum le cîntă clericii.

Și astfel drumurile lor s-au despărțit curînd. Sevillanul s-a străduit să iasă din penumbra bisericilor și a mînăstirilor către lumina vie a Curții; Zurbarán, în schimb, se simte apăsat de zidurile de metropolă ale Sevillei. Și-a stabilit sălașul mai degrabă pe la mînăstiri, ca de pildă în acel colț uitat de lume, al Estremadurei, la Guadelupe; doar acolo se simțea în mediul său.

ISBN

Scanned with OKEN Scanner

După cum pretinde Palomino, ar fi fugit odată în satul său natal; autorităţile din Sevilla au trimis o delegaţie pentru a-l readuce.

În timp ce Velázquez şi-a schimbat curînd maniera, Zurbarán a încremenit aproape întreaga-i viaţă în acel „stil dintîi". Era dintr-o plămadă mai aspră decît toţi ceilalţi şi stăpînit de fanatismul roman al principiilor juste.

ALONSO CANO

Cam pe la aceeaşi vreme a venit din Granada, oraşul său natal, un tinerel cu ochi scînteietori, iute la fire şi cu elanuri cavalereşti; Mancha era locul de obîrşie al părinţilor săi. Era fiul unui arhitect tîmplar de retabluri şi urma să se specializeze în acest meşteşug la maestrul cel mai de vază din Andaluzia acelor vremi, Martinez Montañes. Nicicînd nu a avut acesta un ucenic mai înzestrat şi mai supus şi foarte curînd Alonso a devenit mîna sa dreaptă. Cele trei altare din biserica Santa Paula stau mărturie că ucenicul a pătruns pe deplin arta maestrului. Aceste lucrări de început „sînt foarte asemănătoare cu cele ale maestrului său, poate chiar un pic mai animate, neîntrecute însă în fineţea lucrăturii şi în aceea a pictării". Alonso se va simţi întreaga viaţă legat de acest meşteşug; formaţia de sculptor se dezvăluie şi în picturile sale de mai tîrziu, cu precădere în invenţie. Încă de pe atunci îl bătea gîndul să deprindă şi arta-soră, aceea a picturii; a intrat ca învăţăcel la Pacheco şi aici pesemne că a legat prieteşug cu Velázquez. A renunţat însă numai după opt luni de zile, trecînd apoi şi pe la Juan del Castillo, care de bună seamă că nu s-a dovedit mai puţin anost decît cel dintîi; se spune că ar fi încercat în cele din urmă şi la bătrînul Herrera. Pictura îi dădea mai multă bătaie de cap decît cioplirea lemnului, lucru care nu prea se vede în tablourile sale, pictate simplu şi în grabă. Pretindea mai tîrziu că atunci cînd lăsa deoparte penelul şi paleta şi, trecînd la masa de

Scanned with OKEN Scanner

modelaj, apuca dalta, o făcea numai și numai pentru un pic de răgaz.

Cano cel de mai tîrziu, Cano cel de la Madrid și Granada, Cano despre care se amintește în manuale, este înfățișat ca o apariție singulară în pictura spaniolă. Este idealistul, marele desenator, zice-se, sau potrivit retoricii andaluze, tocmai pentru că s-a manifestat în toate cele trei ipostaze ale artei, un Michelangelo spaniol (așa dar încă unul!). Numai că în epocă nu prea erau multe de văzut de pe urma acestui Cano. Nu lipsesc anumite indicii că succesele celor din generația sa nu îi dădeau pace și că dorea să se afirme și el în marea manieră. Probabil că dintr-o atare perioadă provine și tabloul reprezentînd pe *Sfînta Agnes*, din muzeul de la Berlin, o piesă unică în felul ei. Pornind de la această lucrare îți dai bine seama de importanța pe care o dobîndesc niște simple inițiale, în absența cărora nimănui nu i-ar fi trecut prin minte că este vorba de un Alonso Cano.

Sfînta, care stă aproape îngenuncheată, are chipul unei andaluze, atît de frumos și atrăgător, plin totodată de candoare și melancolie, încît ești îndemnat să crezi că nu-i alta decît Inés a sa, pentru care credea că are mai curînd o atracție mistică decît dragoste (ca și la Novalis). Este chiar tipul redat mai tîrziu de Murillo, dar mai dur și apare aici pentru prima oară într-o pictură religioasă. Fruntea senină și arcuită domol este încadrată de un păr castaniu, pieptănat aproape după moda de atunci a Curții; nasul ușor proeminent, de unde și ochii mari căprui cătînd către nesfîrșit cu nedumerire, de parcă un gînd de dinapoia lor ar prinde-o fără putință de împotrivire și ar smulge-o de pe pămînt. Buzele strînse trădează deopotrivă suferința și tăria nestrămutată în fața martiriului. Pe creștetul ce poartă o coroniță se încolăcesc șiraguri de perle, în vreme ce în jurul capului adie un văl: unica impresie de mișcare la această sculptură colorată, care se înalță pe un fond luminos, cu umbre puternice și tonuri intense. Mîinile nu au cîtuși de puțin grația și

Scanned with OKEN Scanner

netezimea celor din lucrările sale ulterioare; în cea stîngă ţine ramul de palmier ca pe o lance. Iute la mînie, Alonso trăgea mai tot timpul spada. Şi astfel, o dispută sîngeroasă l-a făcut să părăsească degrabă Sevilla. L-a rănit pe Llanos y Valdes, lăsîndu-l beteag de mîna dreaptă. Acest Alonso, ale cărui lucrări cu reputaţie premerg de bună seamă vremurile de mai tîrziu, este înrudit îndeaproape cu grupul în discuţie. El este singurul care le stă alături în compoziţie şi invenţie naturaliştilor italieni. Specialitatea lui o constituiau istoriile biblice, transpuse în ipostaze dramatice, în care puteau fi văzute lungi şiruri de figuri îngenuncheate, într-un colorit limpede, cu o frumoasă costumaţie şi fizionomii plăcute, în genul lui Honthorst şi Mattia Preti. Păreau niţel cam prea profane pentru sfintele lăcaşuri, de unde şi raritatea lor.

SPRE MADRID

După scurgerea celor cinci ani de ucenicie la Pacheco (1613—1618), Diego al nostru a intrat în relaţii şi mai strînse cu meşterul său. Acesta avea, după cît se pare, o singură fiică, Joana de Miranda; s-a hotărît în cele din urmă să nu piardă prilejul de a încredinţa viitorul copilului său unui tînăr dintr-o familie de vază, cu purtări alese şi deosebit de promiţător. „După cinci ani de educaţie şi îndrumare l-am însurat cu fata mea, tocmai pentru tinereţea, cinstea şi însuşirile sale, cu credinţa în geniul său înnăscut şi plin de măreţie". Căsătoria a avut loc la 23 aprilie 1618 în San Miguel, acelaşi an în care, la 1 ianuarie Murillo primise botezul în parohia St. Magdalena din Sevilla. Printre numele martorilor figurează şi acela al poetului şi *licenciado*-ului Francisco de Rioja. Din această unire s-au născut două fete, ambele la Sevilla: Francisca, la 18 mai 1619 şi Ignacia, la 19 ianuarie 1621. Aceasta din urmă a fost botezată acasă, din pricina pericolului în

care se aflaseră atît mama cît și pruncul. Nașul copilului a fost Juan Velázquez de Silva.

O legătură atît de timpurie a tînărului de nouăsprezece ani și fără prea mare avere nu ne îngăduie să întrezărim vreo ambiție mai de soi. Și probabil că în acei primi ani de fericire conjugală nu i s-a perindat pe dinaintea ochilor minții vreun alt viitor decît acela al unui pictor de provincie.

Dacă privim însă acele tablouri care au mai rămas din perioada activității sale de patru pînă la cinci ani, din orașul natal, nu putem ocoli următorul gînd: oricît de mare ar fi fost răsunetul datorat noutății stilului și trăsăturii naționale, tînărul pictor trebuia să se întrebe dacă nu cumva îngerul său păzitor nu i-ar mai fi putut oferi și alte perspective decît aceea de a tot picta vreme de cincizeci de ani astfel de tablouri în care subiectul nu mai era pe măsura redării. Trebuia totuși mai devreme sau mai tîrziu să vină o zi în care calitățile ieșite din comun ale acestui tînăr, dar mai ales conștiința propriei sale victorii cu greu ar mai fi putut răbda „prea strîmtul cuib". Căci după spusele lui Gracián, „niciodată cineva nu va venera cu totul statuia din altar atunci cînd îi va fi văzut mai înainte lemnul din care a fost cioplită. Ceea ce-i străin este prețuit nu atît pentru că vine de departe, ci mai ales pentru că îl afli gata făurit".

Tocmai atunci s-a produs un eveniment cu totul potrivit pentru a da naștere unor planuri de viitor. Vestea morții neașteptate a regelui Filip al III-lea (survenită la 31 martie 1621), schimbările care au afectat degrabă atît personalul cît și sistemul de guvernare după suirea pe tron a foarte tînărului fiu, i-au pus într-o vie mișcare pe nemulțumiții și veleitarii de tot soiul. Toate acele relatări despre poziția privilegiată, despre favorurile cu totul deosebite de care beneficiaseră pictorii de mai înainte ai Casei, de la Tițian, de fapt începînd de la Jan van Eyck încoace, pînă la A. Mor — relatări care circulau în mediile artistice și erau repovestite apoi cu exagerările de

Scanned with OKEN Scanner

rigoare — toate acestea i-au apărut drept un îmbold de a-şi încerca şi el norocul pe un astfel de drum.

Una dintre maximele înţelepciunii practice din acea vreme recomanda căutarea unui patron. „Nimic nu este mai de preţ decît un ocrotitor, nimic mai util în ziua de azi decît ocrotirea: ea înalţă o lume, dar poate s-o şi surpe; e în stare chiar să-ţi dea sau, dimpotrivă, să-ţi ia harul. De mai mare însemnătate este favorul celor puternici, decît oricare altă avere", afirmă acelaşi Gracián.

Ararcori calea către falimentul financiar şi politic al unui stat a fost pavată cu atîtea bune intenţii, ca în Spania acelor vremi. În rapoartele solilor străini din acei primi ani de domnie stăruie impresia pe care mantovanul Bonetti a rezumat-o în următoarele cuvinte: prefacerile care au ca rezultat decesul vechii lumi sînt de asemenea natură încît le putem numi: *mondo nuovo*.

Prinţul moştenitor, a cărui minte ascuţită şi coaptă de timpuriu precum şi firea sobră şi la locul ei nu treceau nimănui neobservate, fusese ţinut pînă în ultimul moment departe de Consiliul de Stat de către ducele de Uceda, care îi supraveghea pînă şi cele mai mici mişcări. Întreaga ură strînsă în timp, stîrnită de regimul de favoritism instituit de clanul Lerma, s-a manifestat prin decise planuri de reforme, mai ales că-i fusese dat să audă cum, pe patul de moarte, părintele său era urmărit de căinţe amare cu privire la guvernarea sau mai bine zis nonguvernarea sa, precum şi mărturisirile făcute duhovnicului cum că s-a amăgit toată vremea atît pe sine cît şi pe sfinţia-sa. Nu mult după aceea, asupra lui Lerma şi a protejaţilor acestuia s-a abătut furtuna nimicitoare a dizgraţiei regale. Tînărul monarh a precizat de la bun început că are de gînd să domnească în chip suveran, că-şi doreşte miniştri şi slujitori şi nicidecum complici şi favoriţi; el a cerut să citească depeşele redactate, lui singur fiindu-i îngăduite alegerea şi decizia: onorurile şi darurile le va conferi doar el şi numai acelora care le merită. Toţi cei din jur

erau impresionați de interesul pe care-l arăta treburilor statului; a fixat orele de audiență cu mult mai devreme ca pînă atunci și îi asculta pe toți, fără deosebire, cu o neobișnuită răbdare. „Lucru tare de mirare, scrie Khevenhiller, cum majestatea sa, crescut mai degrabă în izolare, cu jocuri infantile și printre femei, s-a pus acum cu o atît de mare rîvnă pe treabă și cum în replicile de *improviso** știe să fie atît de subtil și la obiect". Cu mai multă rezervă au fost primite însă declarațiile sale pătrunse de spiritul războinic. Nu a întrebat el oare: olandezii se arată supuși? Nu sînt cumva rebeli sau eretici? Cu astfel de oameni nu prea mai poate fi vorba de pace. Va fi în stare să-și pună în joc propria argintărie. Se arăta dornic să ia parte el însuși la campanii. Atunci cînd i-a fost lăudată înțelepciunea politică a lui Filip al II-lea, el a spus: doresc să am în același timp cucernicia tatălui meu, înțelepciunea bunicului și spiritul războinic al strămoșilor ! A fost constituită o comisie pentru reforma rînduielilor oficiale.

Părintele Florentia, autorul unei scrieri despre tagma favoriților, a exclamat într-o predică: „Spania și întreaga lume sînt salvate". Iar același austriac afirmă: tînărul rege a turnat în aceste puține zile întreaga Spanie într-un nou tipar.

Un deosebit răsunet aveau toate acestea la Sevilla. *Gentilhombre de cámara*** al tînărului rege, contele de Olivares, locuise la Sevilla unde tatăl său fusese *alcade**** al Alcazarului; acolo făcuse din locuința sa un loc de întîlnire al poeților și eruditilor; i se întîmplase și lui să scrie versuri pe care apoi le-a ars. Printre aceia care se bucurau de prețuirea sa se afla și acel cumătru al prietenului nostru, Francisco de Rioja. Cînd, trei ani mai tîrziu, Olivares s-a reîntors împreună cu regele în Andaluzia, l-a luat cu sine la Curte, iar de atunci Rioja i-a stat alături, pe toată durata lungului său ministeriat, fiindu-i om de încredere

---

* Neașteptate, improvizate
** gentilom de cameră, cămăraș
*** Majordom al Palatului

Scanned with OKEN Scanner

atît în treburile serioase cît și în cele ceva mai plăcute: ca publicist împotriva rebelilor din Catalonia sau ca arbitru la un concurs de poezie de la *Buen Retiro* (1637). Mai tîrziu, scîrbit de Curte și de lume, s-a reîntors la Sevilla „unde climatul e mai omenos și mai vesel" și a intrat în tagma clericală; a devenit *racionero** al Catedralei și inchizitor. Pentru urmași însă numele lui nu trezește decît amintirea unora dintre cele mai curgătoare și mai armonioase versuri ale acelei epoci, cîntece de dragoste pe gustul italienesc al lui Herrera și a unei epistole în care, cu accentul autentic al aceluia ce trăise el însuși vremurile, dă glas *desengaño*-ului**, evocînd cu amărăciune anii „cînd trăia în vechea colonie a viciului, fiind augurul capriciilor unui favorit". Și tot aici numește aspirațiile Curții „temnițe în care cel plin de ambiție piere, iar omului înțelept îi ies peri albi".

În acea vreme Rioja locuia încă în apropiere de San Clemente, lîngă o prea frumoasă grădină, pe care a cîntat-o însuși Lope, oaspetele său în anul 1621. Era amic și tovarăș de idei cu Pacheco în cartea căruia i s-au păstrat cîteva poeme cu privire la pictură precum și o dizertație asupra celor patru cuie ale crucii. În rîndul poemelor se află și o adaptare a versurilor lui Lampsonius pe marginea portretului lui Quinten Metsys, cît și o plăcută istorioară despre născocirea lui Libanius, aceea cu pictorul care voia să înfățișeze pe lemnul refractar de laur chipul lui Apolo.

Acest prieten al casei, pe care Velázquez l-a urmat curînd la Curte, a avut probabil un cuvînt destul de greu de spus cu prilejul deliberărilor privitoare la importantul pas pe care pictorul nostru urma să-l facă. Este lesne de înțeles că socrul, om cu relații întinse, nu s-a zgîrcit cu recomandările către sevillanii rezidenți la Curte. Printre aceia care l-au primit cu bunăvoință pe tînăr la Madrid, îi pomenește și pe frații Don Luis

---

* Distribuitor de tainuri
** Dezamăgire

Scanned with OKEN Scanner

și Don Melchor del Alcázar. Această familie număra în veacul al XVI-lea mai multe figuri de faimă; despre aceștia doi ne-au parvenit însă puține date. Despre Melchor aflăm doar că era el însuși poet (*flóriđo ingenio sevillano*)* și că s-a stins din viață la Madrid în anul 1625, la vîrsta de treizeci și șapte de ani. Pacheco îi reproduce o poezie și anume istorioara în legătură cu cele cinci fiice ale pictorului Zeuxis.

De mare folos i-a fost lui Velázquez adresa unui înalt prelat de origine sevillană, pe numele său Don Juan de Fonseca y Figueroa, canonic și *maestro de escuela*** la Catedrală. Acesta s-a ridicat pînă la postul de vază de ***sumiller de cortina***. Această dregătorie la Curte, de origine burgundă, după cum ne-o arată și termenul francez (*somellier*) a fost ocupată de-a lungul anilor de mai mulți clerici. Purtau grija cărților de rugăciune, indicau capelanului de serviciu ora slujbei religioase, îl însoțeau pe rege la capelă și ședeau lîngă baldachin, a cărui perdea o coborau și o ridicau. Această funcție de ceremonial, datorită influenței de care se bucura, nu era încredințată decît bărbaților de rang și vază; unora, așa cum s-a întîmplat de pildă cu Gerónimo Colonna, le-a deschis drumul chiar către cardinalat. Ulterior, Fonseca a intrat în diplomație; i s-a încredințat de îndată o misiune la Parma, unde urma să prezinte omagii tînărului duce; scopul secret al misiunii însă era să-i atragă pe principii italieni de partea intereselor spaniole, îndeosebi cu privire la Valtellin. Era un amic al picturii și picta el însuși (printre altele și un portret al amintitului Francisco de Rioja). În respectiva călătorie mai dorea să-și împlinească și o veche dorință, aceea de a vizita Roma, Neapole și Sicilia.

S-au întreprins tot acum și demersuri pentru a-i înlesni tînărului pictor un prim contact cu fizionomia regelui. Oriunde, în acele vremuri, acesta era mijlocul cel mai lesnicios pentru a-ți

---

* Înfloritor talent sevillan

** Învățător

Scanned with OKEN Scanner

asigura succesul rapid și de durată pe lîngă cei mari. Artemisia Gentileschi îl sfătuia pe Massimo Stanzioni să-și cîștige prin portrete bunăvoința acelora care mai tîrziu îi puteau fi de folos. De această dată însă, protectorii lui Velázquez au dat greș.

În schimb, la cererea socrului său, l-a pictat pe poetul Luis de Góngora, al cărui portret pesemne că-i lipsea lui Pacheco din galeria oamenilor de seamă. Acest portret a fost mult elogiat în capitală. Nu este tocmai sigur dacă este unul și același cu cel care se află acum la Prado. Acesta din urmă nu este prea bine conservat și prezintă puține note caracteristice ale manierei sale de a picta din acel timp.

Góngora împlinise tocmai șaizeci de ani. Cu toate că beneficia de un stipendiu din partea catedralei din Córdoba (intrase de timpuriu în rîndul clericilor), trăia totuși de treizeci de ani la Curte cu un venit destul de modest; Lerma îi pusese la dispoziție un *capillania de honor**. Acel stil ornamentat (*culto*)** al epocii îi poartă numele: un Masini și un Hohenstein al Spaniei. Portretul în cauză, deși pictat cam sec, rămîne totuși o pictură de expresie de prima mînă, în care poți ghici mai degrabă un cazuist decît un poet. O figură prelungă și vădit osoasă: fruntea înaltă și cu o pronunțată calviție; din ea parcă pornește nasul proeminent și coroiat; buzele strînse și cu colțurile lăsate, vădind severitate și o oarecare acreală; mustața fină, iar bărbia lungă întoarsă către nas. Îndărătul acestor trăsături masive, severe și de nepătruns, cu privirea scrutătoare și sceptică a ochilor ce se feresc de lumină, încadrați de ridurile săpate de necurmatul efort al minții, nimeni nu are de ce să caute gingășie sau naturalețe. Se potrivesc însă de minune cu satiricul și liricul erotic, cu urzeala complicată a jocurilor de spirit și a pompoaselor descrieri

---

* Capelan de onoare
** Afectat

Scanned with OKEN Scanner

tipice gongorismului. Se mai poate afla aici și ceva din inhibiția omului de anticameră a acestui *Seneca nuevo*, cum îl numea Lope.

Între timp Fonseca nu a pierdut însă din vedere interesele tînărului său prieten. Probabil că îndată după acea călătorie prin Italia i-a prezentat din nou chestiunea lui Olivares, astfel că în primăvara anului 1623, Velázquez este luat pe neașteptate de o scrisoare a celui dintîi, care conținea și o invitație a ministrului de a se reîntoarce la Madrid. Era prevăzută și suma de cincizeci de ducați reprezentînd cheltuielile de călătorie. Socrul și-a zăvorît casa și l-a însoțit „pentru a fi martor la izbînda sa". Figueroa l-a avut oaspete în casă și la masă.

În același an a sosit în capitală un băiețaș de numai zece ani, împreună cu părintele său, *alcaid*-ul de la Abiles din Asturia. Dorea să ajungă pictor și a fost dat pe mîna solicitatului dascăl Pedro de las Cuevas. Patruzeci de ani mai tîrziu a devenit succesorul lui Velázquez la Curte: este vorba de Juan Carreño de Miranda.

Velázquez a pictat portretul protegutorului său Fonseca. Chiar în seara zilei în care l-a isprăvit, tînărul conte Peñaranda, camerierul infantelui D. Ferdinand, a luat cu sine tabloul la Palat. „Într-un singur ceas l-a văzut întreg palatul", infanta și regele, „o recunoaștere (*calificación*) de-a dreptul neobișnuită".

Acest portret al lui Fonseca a fost omis mai tîrziu în inventare; cineva credea să-l fi recunoscut în acel portret-bust de la Prado, tocmai singurul de acolo care nu se potrivește cu stilul din Epifanie al maestrului din Sevilla. Această opinie este contrazisă pînă și de vestimentația laică. Este chipul mohorît, cu tenul gălbui, al unui bărbat mai degrabă cu sîngele greoi decît ascuns la fire: un melancolic taciturn cu o expresie aproape suferindă. Autenticitatea i-a fost pe nedrept pusă la îndoială și a fost atribuit într-un chip cu totul eronat lui Zurbarán.

Scanned with OKEN Scanner

Tot acum s-a stabilit să-l schițeze pe Don Fernando; apoi s-a găsit de cuviință că ar fi mai potrivit să-l picteze pe însuși regele. Acest plan a fost însă amînat din pricina treburilor importante (*grandes ocupaciones*) ale maiestății sale — probabil că era vorba de vizita prințului de Wales.

Abia la 30 august a aflat regele răgazul să pozeze pentru un tablou ecvestru în mărime naturală. Redarea a fost pe placul Maiestății Sale, a infantelui și a lui Olivares care, în stilul său categoric, a afirmat că de fapt regele nici nu a fost portretizat pînă acum. „Excelența Sa conteleduce s-a întreținut cu el pentru prima oară, l-a luat cam repede și, în vreme ce-i amintea de onoarea patriei, i-a făgăduit că de aici înainte va fi singurul pentru care va poza maiestatea sa, iar toate celelalte portrete vor fi înlăturate. I-a poruncit să-și aducă și familia la Madrid".

Cu schița în față, Velázquez și-a desăvîrșit tabloul în tihnă. „Totul era pictat după natură, pînă și peisajul". Înălțimea tabloului era de cinci coți, iar lățimea lui de aproximativ trei coți și jumătate. A fost expus privirilor publicului pe *Calle mayor*, peste drum de San Felipe, „pentru a putea fi admirat de întreaga reședință și spre invidia celor din tărîmul artei, fapt pentru care stau martor". Pacheco a dedicat un sonet tabloului, iar sevillanul Gerónimo Gonzalez de Villanueva un lung *elogio*.

Se pare că mai tîrziu, pus în umbră de alte portrete ecvestre ale lui Rubens sau ale autorului însuși, nu a mai fost atît de apreciat, poate că în măsura cea mai mică chiar de autor, care își pierduse întreg interesul pentru acea redare de început a regelui. În anul 1686 a fost scos din încăperile regale și dus în locuința mareșalului Curții (*aposentador de palacio*), în camera tezaurului și i-a dispărut și rama. De atunci încoace nu mai apare de loc și este foarte probabil că a fost mistuit de flăcări în incendiul din 1734. Bucuroși am renunța totuși la unele din portretele de mai tîrziu, pentru a-l mai putea avea pe acesta.

Scanned with OKEN Scanner

IN SERVICIUL REGELUI

La 6 octombrie 1623 a intrat în serviciul regelui. A primit douăzeci de ducaţi pe lună din fondul administraţiei palatelor şi vilelor regale. Potrivit lui Pacheco i s-a promis şi o plată suplimentară pentru osebite lucrări; în plată erau incluse şi serviciile medicului, chirurgului şi farmacistului. A mai primit de îndată 300 de ducaţi în plus (*ayuda de costa*)* precum şi o pensie de alţi 300 dintr-o sinecură, pentru care însă dispensa papei Urban al VIII-lea a venit abia în 1626. Locuinţa din oraş a fost evaluată la 200 de ducaţi. Nu a fost uitat nici tatăl său; în răstimp de şapte ani a căpătat trei posturi de secretariat, cu o leafă de o mie de ducaţi. Atelierul (*obrador*) cuvenit lui ca *pintor de cámara* se găsea în încăperile de jos (*cuarto bajo*) ale palatului, în „locuinţa prinţilor". În comparaţie cu stipendiile pictorilor de curte de pînă atunci, aceste sume erau însemnate; E. Caxesi primise doar 50 000 de *maravedi*** anual, iar Gonzalez 6 000 !

Tînărul de douăzeci şi patru de ani îşi atinsese scopul pe calea cea mai scurtă; intrase în succesiunea remarcabilă, oarecum pestriţă, a portretiştilor casei regale spaniole. Întîlnea nume mari printre predecesorii săi; aceştia fuseseră însă italieni şi flamanzi, alături de care spaniolii făceau o figură mai ştearsă. Carol Quintul îl compara pe Tiţian cu Apelles al lui Alexandru cel Mare; alţi pictori nu fuseseră în stare să vadă decît masca sa palidă, diformă şi îngheţată; Tiţian însă a turnat în ea plămada spiritului; sîngele rece al conducătorului de oşti în plină luptă, înţelepciunea atotpătrunzătoare a celui mai profund bărbat politic al epocii sale, seninătatea olimpiană a stăpînitorului peste două lumi. Pictorul a fost adus la Augsburg, aidoma acelui făuritor de

* Alocaţie de hrană
** Monedă veche spaniolă

Scanned with OKEN Scanner

medalii, Leoni din Arezzo, la Bruxelles. Ambii au fost opriţi în serviciul casei pînă la sfîrşitul zilelor lor şi cele două portrete ale împăratului au reprezentat culmi ale creaţiei în memoria fiecăruia.

Filip al II-lea i-a dat de lucru pictorului din Cadore vreme de 24 de ani, însă acesta nu l-a văzut în chip de prinţ decît o singură dată, la Augsburg; în marele portret, în care se face aluzie la bătălia de la Lepanto (1572), se amestecă în chip fantezist tinereţea şi maturitatea. Portretiştii Curţii sale au fost Antonis Mor şi Alonzo Sanchez Coello. De puţini slujitori distinsul monarh s-a simţit atît de legat ca de acest olandez, începînd chiar din vremea cînd acesta a fost însărcinat să-i însoţească logodnica la Lisabona. A fost nevoit să meargă şi la Londra pentru a asista la căsătoria cu Maria Tudor, iar după bătălia de la St. Quentin şi-a înfăţişat stăpînul în ţinuta acelor zile de biruinţă. Atunci cînd intimitatea neobişnuită a relaţiilor a stîrnit bănuieli Sfîntului Oficiu şi señor Antonio a şters-o la timp, regele s-a străduit în repetate rînduri să-l aducă înapoi. Pînă la sfîrşitul zilelor semna ca „pictor al regelui Filip". Era un cavaler pe placul spaniolilor (*aire grave y majestoso*)*. Tonul său temperat cît şi fidelitatea reprezentării costumelor erau într-un fericit acord cu această Curte, tot atît de formală pe cît de iubitoare de lux. Deşi puţin influenţat de italieni în maniera de a picta, a preluat totuşi ceva din trăsătura mai liberă, din demnitatea plină de distincţie a portretelor veneţiene. Tot datorită lui aflăm cîte ceva şi despre personalitatea surorilor lui Filip şi despre frumuseţile de la Curte; şi nici nu poţi afla o dovadă mai grăitoare despre fineţea şi execuţia fizionomiilor sale decît în chipurile feminine pline de viaţă de la muzeul Prado. În vremea Elisabetei de Valois, Sofonisbe Anguisciola din Cremona picta alături de el.

---

* Înfăţişare gravă şi maiestuoasă

Scanned with OKEN Scanner

Portughezul Sanchez Coello, despre a cărui influență la Curte se istorisеau de asemenea tot felul de povești, s-a apropiat la început foarte mult de Mor și portretele sale cu greu pot fi deosebite de ale acestuia în absența unui ochi exersat; le lipsește doar vioiciunea și o individualizare mai amănunțită. De o fidelitate cam searbădă în ce privește formele, sînt monotone în expresie, atitudine și reprezentarea mîinilor. Mai tîrziu a preluat ceva din factura venețiană; chipurile sale au trecut uneori drept venețiene, cu toate că aici rămîne mai puțin interesant decît în lucrările în care este tributar olandezilor.

Elevul său, Pantoja de la Cruz, lipsit de spirit și de vlagă, a fost pictorul de un zel nătîng al curții acelui slab de înger Filip al III-lea; pentru vremea lui era o apariție anacronică.

Succesorul său (a murit în 1610) a devenit Bartolomé Gonzalez (începînd din 1617), unul dintre cei trei colegi pe care Velázquez i-a aflat la Curte la venirea sa. În lucrările sale de duzină, plate și școlărești, nu a preluat decît defectele lui Pantoja: tratarea mai delicată a acestuia, prin care se lua la întrecere cu vechii flamanzi, a devenit acum greoaie. În ultimii săi ani, Gonzalez a mai apucat să reprezinte familia lui Filip al III-lea, în unsprezece mari portrete, din creștet pînă în tălpi, pentru castelul Prado. El ne apare, în comparație cu predecesorul său, aidoma acestuia față de Coello și aidoma lui Coello față de Mor. Un declin progresiv afecta atît portretiștii Curții cît și preanobilele lor modele.

Filip al IV-lea abia dacă era un guvernant mai bun decît tatăl său, ba încă și mai lipsit de noroc, însă o fericită întîmplare, cît și renașterea spiritului național, i-au dăruit pe cel mai mare portretist de origine spaniolă. Acesta a mai avut un urmaș de aceeași talie în persoana lui Goya, aceasta însă cu mai bine de un secol mai tîrziu. Portretiștii ultimului rege-fantomă de Habsburg, au fost și ei doar umbre ale lui Velázquez.

Actualul rege s-a potrivit din plin uzanței de a întreține legături foarte apropiate cu pictorii

Scanned with OKEN Scanner

săi, obicei statornicit de severul său bunic. Prin coridoarele secrete putea ajunge în orice ceas în atelierul artistului, chiar și în lipsa acestuia, fiindcă avea cheie pentru oricare din încăperile palatului. Florentinul Bernardo Minanni povestește că într-o bună zi, concetățeanul său Cosimo Latti, care și el lucra în *Casa del Tesoro*, își găsește toate lucrurile atît de răvășite „încît cu toate că era inginer, nu le pricepea arhitectura". El trage un sertăraș și găsește jumătate din cîrnăciorul său florentin (*salsicciotto*); cealaltă parte dispăruse, iar în locul ei autograful cel mai înalt: *la mitad para nosotros tomamos, la otra por limosna os la dexamos. Yo el Rey.**

În atelierul lui Velázquez se afla un fotoliu al maiestății sale, în care îl putea privi mai pe îndelete; uneori regele venea aproape în fiecare zi. Totuși picta cîteodată și în încăperile regești. „Abia de-ți vine a crede" găsește cu cale bătrînul Pacheco să spună despre această prietenie și bunăvoință pe care i-o arată un atît de mare monarh. Această prezență necontenită a regelui nu putea rămîne fără consecințe asupra felului său de a picta, fiindcă astfel de stăpîni, spune Martinez, se interesează mai mult de iuțeala lucrului decît de temeinicia lui; însuși Filip al II-lea, atunci cînd intra pe la pictorii săi, era mai totdeauna de părere că lucrează mult prea puțin. Întrucît marea ambiție a regilor spanioli era să se comporte asemenea strămoșilor și îndeosebi aidoma Împăratului, această dorință nu era decît împlinirea unei datorii de guvernare: o întregire a asemănării cu străbunii; totul se învîrte în același cerc.

ORAȘUL MADRID

Velázquez a fost prin urmare și a rămas pînă la sfîrșitul vieții un locuitor (*vecino*) al Madridului. Ca slujitor al regelui a primit din partea acestuia,

* Jumătate luăm pentru noi, cealaltă v-o lăsăm pomană.

Scanned with OKEN Scanner

pe lîngă leafă, și o locuință la dispoziție. Avea totuși un atelier la palat, în aripa dinspre răsărit. Locuința din oraș însă, de care beneficia grație regelui, se afla în inima vechiului Madrid, aproape de *Plaza mayor*, în casa unui oarecare Pedro de Yta, din strada *Concepción Gerónima*, care ducea de la șoseaua Toledo-ului către Atocha. Abia mult mai tîrziu, ca mareșal al palatului, a primit o locuință de serviciu în *Casa del Tesoro*, lipită de Alcazar în partea sa de est. După ce Filip al II-lea a acordat o serie de facilități pentru a înviora activitatea în construcțiile de case, a rezervat pentru coroană dreptul de a dispune de fiecare al doilea etaj; astfel se explică faptul că atît de multe case din Madrid au un singur etaj. Acest etaj al coroanei îl închiria ca *aposento* funcționarilor săi de stat sau de curte, consilierilor sau personalului ambasadelor. Această stradă mai există încă și astăzi și ea își trage numele de la acela al mînăstirii ieronimiților (*Monasterio de Monjas Jerónimas de la Concepción de Nuestra Señora*); a fost întemeiată în anul 1504 de către mai-marea cameristelor reginei, Dcña Beatriz Galindo, o erudită poreclită *La Latina*, fiindcă o iniția pe Isabela în tainele limbii latinești. De-o parte și de alta a altarului puteau fi văzute monumentele funerare din marmură, în stil renascentist, ale ei și soțului ei, Francisco Ramirez. Biserica a fost distrusă în anii din urmă.

Drumul zilnic al pictorului către palatul regal trecea deci prin *Plaza mayor*, proaspăt reconstruită de Filip al III-lea, apoi prin *Calle mayor*, pînă în *Plaza de palacio*. Această *Calle mayor* era artera principală a orașului, promenada de predilecție pentru *galanes*, a frumoaselor locului și a aventurierilor de tot soiul. Potrivit lui Alarcon, aici chiar sevillanii uitau de *Alameda* lor; aici erau Indiile lumii vechi, aceasta însemnînd niște Indii pe dos, unde scăpai la iuțeală de aurul agonisit.

Schița Madridului din vremea lui Velázquez nu s-a modificat prea mult pînă astăzi, așa cum ne arată o privire aruncată pe marele plan din 1656. S-au adăugat doar noi cartiere acestui nucleu.

Scanned with OKEN Scanner

Încă de pe atunci *Puerta del Sol* era socotită drept buricul orașului, iar Prado era promenada de seară a elitei madrilene. Acest Madrid este creația lui Filip al II-lea, începînd cu anul 1561.

Așezarea medievală a maurilor, *Magerit*, este menționată prima oară în documente sub Ramiro al II-lea de Leon, care în jurul anului 932 a atacat locul cu pricina, fortificat pentru însemnătatea sa ca avanpost al Toledo-ului. Apropierii de capitală și bogatelor terenuri de vînătoare din preajmă le datorează orașul sporirea continuă a importanței sale, cît și prezența din ce în ce mai stăruitoare a stăpînilor castilieni. În 1083, Alfons al VI-lea a cucerit-o în cele din urmă de la mauri. În descrierea călătoriei lui Leo din Rozmital (1466) este menționată doar într-un singur rînd și doar ca un popas între Getafe și Alcalá. În descrierea din anul 1548 a lui Pedro de Medina, în care se amintește că a început construcția palatului regal, îi este dedicată orașului o întreagă pagină; darurile lui ar consta în aerul curat, vinurile de soi, fîntînile sale și piatra de cremene (*pedernal*). În ediția a doua, cea din 1595, relatarea se întinde pe șapte pagini. Încă din anul 1582, Argote de Molina laudă locul pentru pădurile pline de urși și mistreți. Încă din 1339 aflăm mențiuni despre ședințe ale Cortes-ului Castiliei care se țineau în sala Alcazarului. Secolul al șaisprezecelea a adus cu sine preschimbarea așezării într-un mare oraș și aceasta într-un tempo febril.

Clima prielnică însemnase odinioară norocul Madridului. Încă de la prima sa vizită Împăratul s-a încredințat de influența binefăcătoare a brizei pure și uscate din această cîmpie asupra constituției sale artritice și a hotărît să rezideze acolo. Aerul acesta, căruia orașul îi datorează numele său arab, era temperat de întinsele păduri ce opreau vîntul venit dinspre Sierra de Guadarrama. În vremea aceea locul era preferat ca refugiu de vară; astăzi, dintre toate orașele Spaniei, are aerul cel mai viciat. Pădurile au dispărut încă din vremea lui Filip al IV-lea. Începînd din 1640 s-a

Scanned with OKEN Scanner

făcut simțită lipsa lemnului și s-a găsit de cuviință să fie recomandată plantarea de pomi, cu precădere pe marginea rîurilor, de unde și zicala că „francezii se gîndesc la trecutul lor, italienii la viitor și numai spaniolii la prezent".

Spiritul matematic al lui Filip al II-lea a conceput așezarea drept „centrul stăpînirilor sale". S-a construit cu o superficialitate tipic spaniolă; trasarea străzilor s-a făcut la voia întîmplării; în ciuda excelentului material lemnos și din piatră, s-a construit la repezeală din chirpici, așa cum se mai poate vedea și astăzi încă prin orașele castiliene; iar pentru a se păstra aerul curat s-a renunțat la latrine. Din această pricină Madridul era orașul cel mai murdar și mai urît mirositor din Europa.

Încetul cu încetul nobilimea a părăsit Toledo și Valladolid și și-a ridicat aici palate. Cîștigul ușor ispitea păturile laborioase; „unii chiar (afirmă Medina) cutezau să se cheme că-s neamuri cu contele, ale cărui moșii le lăsaseră de curînd la coada măgarului". Fiindcă hrana oamenilor și a vitelor trebuia adusă de la mari depărtări, încă din vremea lui Filip al II-lea, viața de aici era mai scumpă decît la Roma. După ce fiul lui a mai încercat odată să-și stabilească reședința la Valladolid, construcțiile au luat sub Filip al IV-lea un avînt fără precedent. Afluența străinilor era mare, se ridicau case cu multe etaje și cu balcoane la toate ferestrele, iar locatarii acestora nici măcar nu aveau habar unii de alții; se spunea că aici un perete este mai depărtat de altul decît Valladolidul de Gent; cine pleca dimineața nu-și mai recunoștea strada și casa seara, la înapoiere. În acest soi de hiperbole zugrăvesc poeții graba cu care viața merge înainte: clădirile, femeile și moda se prefac văzînd cu ochii; nimic nu este mai durabil aici decît schimbarea. „Bărbatul de vază ce abia a închis ochii, iar seara este pornit spre groapă, a doua zi în zori este uitat de toți; nimeni nu are vreme să-ți mai arunce un pumn de țărînă peste sicriu". Este de la sine înțeles că femeile găseau o deosebită vrajă în toate acestea.

Scanned with OKEN Scanner

Calderón ne-o spune prin gura Eugeniei sale: colbul, băltoacele și huruitul caleștilor de pe străzile Madridului îi erau cu mult mai scumpe decît grădina cea mai înmiresmată.

Nu era la mare preț nici fizionomia urbanistică lipsită de o notă originală a acestui nou Madrid, care, printre altele, abia că păstrase din vremurile de altădată o biserică mai acătării, poate cu excepția acelei San Gerónimo din Prado (a cărei demolare a fost cu greu împiedicată în timpurile din urmă) și ale cărui ulițe șterse amintesc de aspectul fără culoare a acelora din orașele franceze de provincie. În secolul al XVII-lea însă, capitala spaniolă era de un farmec cu totul nou: caracterul ei cosmopolit.

Ceea ce-l surprindea pe străin înainte de toate era faptul că această capitală a unei monarhii aprig disputate, era un oraș cu desăvîrșire deschis, fără ziduri, porți sau șanțuri de apărare. O dată cu expansiunea orașului, vechile ziduri cu cele 130 de turnuri au fost treptat înlăturate sau au căzut în ruină. Din această pricină, Góngora îl asemuiește cu Nilul: așa după cum fluviul nu suportă maluri pentru apele sale, nici Madridul nu rabdă zidurile, pentru a face loc noilor construcții. În vremea aceea Madridul era încă un loc de răscruce al politicii europene.

Ridicarea acestui parvenit care a trecut fără milă peste vechea strălucire a mîndrului Toledo se petrece tocmai în timpul în care Spania a ieșit din granițele ei naționale și cele fixate de natură și a pășit pe calea unei monarhii universale. O Curte care își trimite funcționarii în Flandra, Lombardia, Neapole, Sicilia și către Lumea Nouă, trebuie să-și cîștige o condiție supranațională. Tirso numește Madridul „loc universal", „harta lumii", „însăși lumea". „El este", afirmă Calderón, „o patrie pentru oricine, în a cărei Lume în miniatură, atît cei de baștină cît și străinii sînt fii la fel de îndrăgiți". Spaniolii care visau la țara lor ca la „nădejdea și sceptrul întregii lumi", se arătau mîndri de acest „nobil adăpost al tuturor străinilor". Madrilenii erau socotiți drept oameni

Scanned with OKEN Scanner

ce se prind iute în vorbă, curtenitori și plăcuți, lucru tare de mirare într-o țară ale cărei așezări obișnuiau să-i întîmpine pe străini mai degrabă azvîrlind cu pietre în ei. De pe atunci încă se chema că este „domeniul" nu numai al frumuseții, dar și al unui mod de trai mai rafinat. Orașul de pe Mansanares, cu toată poziția sa nefericită (rîul nu era navigabil) era un soi de bazar universal, cu precădere pentru articolele de lux. Pesimiștii îl porecliseră Noul Babilon, un loc unde chiar și oamenii cu mintea cea mai ageră erau năuciți de prea multe limbi auzite prin jur; ospiciul în care te pricopseai cu tot felul de bube și din care se cădea să te socoți norocos dacă apucai să ieși teafăr.

Cu greu putea lipsi dintr-un asemenea mediu o mișcare artistică plină de viață.

În acele timpuri, dragostea de artă, competența și schimbul de idei pe tărîmul acesteia erau demult lucruri obișnuite la Madrid. În vremea lui Filip al II-lea, atelierele și cabinetele de curiozități, monede, antichități, picturi și manuscrise, care aparțineau italienilor Pompeo Leoni și Jacopo Trezzo din Milano, făceau parte dintre acele locuri demne de văzut pe care nici un străin de rang nu le ocolea. După golul de două decenii al domniei lui Filip al III-lea, a cărui nulitate spirituală a oprit mersul și pe acest tărîm, o nouă mișcare începe să se afirme.

În dialogurile sale, Vincenzo Carducho a făcut unele observații cu privire la lumea amatorilor de artă madrileni din acea vreme. Cartea sa a apărut în 1633, probabil însă că observațiile cu pricina fuseseră elaborate mai înainte, deoarece Monterey, care a plecat în Italia în anul 1628, se afla încă acolo. Acele relatări ar fi putut fi încă și mai interesante, dacă nu s-ar fi temut, după o elegantă uzanță a vremii, să numească și să indice anumite persoane sau tablouri (*por excusar ocasiones y celos*).*

* Pentru a evita încurcături și gelozie

Scanned with OKEN Scanner

Şi în această sferă influenţa italiană rămîne neîndoielnică. Mai mulţi dintre bărbaţii de rang cu aplecare către artă călătoriseră în Italia: fostul vice-rege al Neapolelui, Juan Alfonso Pimentel, conte de Benavente; Juan de Tassis, conte de Villamediana, mai marele peste poşte. Doi italieni ţineau de curtea lui Filip al IV-lea, sculptorul florentin (iscusit în redarea cailor) nobilul Rutilio Gaxi (după rînduiala burgundă avea rangul de *acroy*), de la care proveneau machetele mai multor fîntîni madrilene, şi mai înainte amintitul Crescenzi, din Roma.

Două rubedenii ale ministrului îşi amenajaseră palatele cu un lux princiar, ca pentru un adevărat trai pe picior mare: este vorba de Monterey şi Leganés. Ei sînt aceia care (cum spune Novoa) „au clădit alcazare unde să adăpostească tapiserii bogate şi preţioase gravuri după cei mai de frunte maeştri din Bruxelles şi Roma". Despre Diego Mexia de Guzman, mai tîrziu *marqués* de Leganés, ginerele lui Spinola, se ştia că pleca cu multă silă în misiunile din străinătate care nu-i aduceau nici un cîştig şi cu care era însărcinat în pofida insucceselor sale, deoarece era cu gîndul numai la comorile casei sale din Madrid, la oglinzile şi ornicele de mare preţ, la mobilele artistic marchetate, la cabinetul de arme, la tablouri şi la încîntătoarele sale grădini. D. Emanuel de Fonseca y Zuniga, conte de Monterey, şi-a cîştigat mai apoi o faimă tristă, fiind socotit drept unul dintre cei mai zeloşi jefuitori ai oraşului Neapole. „La ce altceva au servit misiunile acestor favoriţi, cum a fost de pildă şederea lui Monterey la Neapole, decît ca să-i sporească acestuia depozitul de argintărie şi giuvaeruri, de tapete şi tablouri?" exclamă Novoa, ale cărui rînduri mustesc de ură. Încă din acea vreme Monterey poseda o bogată colecţie în care se găsea şi o sanghină de Michelangelo pentru cartonul „Îmbăierii".

Gustul colecţionarilor era orientat după cabinetele artistice ale principilor germani: colecţii de arme, sticlărie veneţiană (un mijloc pentru

Scanned with OKEN Scanner

solii republicii de a-i îndulci pe domnii de la Curte), scrinuri, tapiserii de Flandra, medalii, gravuri, breviare miniate, mici altare de cameră, tipărituri rare, obiecte sculptate în fildeș, instrumente muzicale și astronomice. În ceea ce privește pictura, încă de pe atunci le era neplăcută artiștilor prejudecata față de cei vechi; „coasa morții — spune Carducho — trebuie să înfățișeze înainte de toate efectele ei; punerea în evidență a persoanei scade din meritul lucrării".

Cît se poate de interesantă este evocarea cercurilor amatorilor de artă și a convorbirilor acestora. La o gazdă, al cărei nume este trecut sub tăcere, lumea se strînge seara laolaltă „pentru a se întreține cu mult gust și pricepere și pentru a face schimb" de picturi, desene, statuete și alte asemenea plăsmuiri. Se arătau competenți în mai toate „originalele lui Rafael, Correggio, Tițian, Tintoretto, Palma, Bassano", cît și în acelea ale pictorilor în viață. Se reuneau aici artiști dintre cei mai iscusiți și deopotrivă acei bărbați de rang ce simțeau plăcere în acest *virtuoso divertimiento**. În afară de picturi puteau fi văzute „armuri și paloșe făurite de armurieri cu faimă, pumnale de Damasc, obiecte din cristal de stîncă, măsuțe de scris meșteșugit lucrate, piramide și sfere din jasp și cristal". (Arta prelucrării cristalului de stîncă german și a pietrelor semiprețioase, fusese introdusă de Jacopo Trezzo.) Amfitrionul era absorbit tocmai de aranjarea din vreme a cîtorva obiecte pentru un schimb *(una feria)*, în vederea căruia fixase o întîlnire cu Don Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, amiralul Castiliei. Era vorba despre originalul unui Tițian, șase portrete de Antonis Mor, două statui de bronz și un mic tun vechi. Amiralul îi oferea în schimbul acestora o izbutită copie după o bacanală de Carracci! Tot acolo a putut fi văzută și o madonă de Rafael, ce aparținuse inițial mînăstirii carmelitelor desculțe din Valladolid; se afla acum în posesia lui

* Amuzament virtuos

Monterey, iar acesta intenționa să o ia cu sine în Italia pentru a fi restaurată. Era aceeași madonă care mai poate fi întîlnită și astăzi în cópii, chiar și la Valladolid, așa-numita *Madonna de la Rosa*.

Aceste relații de schimb trebuie că erau foarte îndrăgite; fiindcă aici se săturau oamenii mai repede decît oriunde de micile lor plăceri, de studiile și capriciile lor, așa încît lesne puteai obține fără bani alte obiecte în schimbul acelora pentru care îți pierduseși tot cheful; aceasta cu precădere într-o anumită lume, în care afacerile cu bani nu se potriveau cu situația rangului.

La Madrid nu lipseau nici alte ocazii cît se poate de nimerite de a-ți procura obiecte de preț. Obiectele rămase de pe urma celor răposați erau inventariate de către familie și evaluate; aceasta reținea pentru sine ceea ce dorea să păstreze, iar restul era expus în locuință spre vînzare publică, cu afișarea în prealabil a prețurilor. Astfel de *almonedas** aveau loc chiar și după decesul unor capete încoronate; cea mai importantă care a avut loc vreodată a fost aceea care a urmat morții lui Filip al II-lea, după anul 1608. Aceste licitații durau uneori ani de-a rîndul. Aici puteau fi privite în liniște și în repetate rînduri cele mai de preț obiecte ale familiilor celor mai bogate și distinse. Contele Harrach, care în cea de-a doua jumătate a veacului a fost de două ori în solie la curtea spaniolă, ne dă de știre în remarcabilul său jurnal și despre aceste *almonedas*; după spusele sale, în răstimpul a cinci ani au avut loc nu mai puțin de douăzeci, aproape toate de pe urma unor nobili. Din aceste licitații provin mai multe tablouri din galeria vieneză a familiei contelui Harrach. Nu rareori, prețurile urcau peste dublul prețului pieței, însă și tocmeala era posibilă, iar după trecerea unui timp oarecare, moștenitorii deveneau și ei ceva mai rezonabili.

Pe lîngă cei care colecționau din vanitate sau modă, existau și amatori de artă autentici. Por-

* Vînzări la licitație

Scanned with OKEN Scanner

tretul pitoresc și plin de viață al unui astfel de personaj ne este înfățișat de către Quevedo. Potrivit acestuia, Juan de Espina era modelul unui astfel de amic al artelor, iar pe deasupra și un veritabil filozof. Rafinament și temeinicie în cunoștințe, răbdare și îndemînare în investigație; ignorarea cu bună-știință a prețurilor (veniturile sale se ridicau la cinci mii de ducați); alegerea celor „inestimabile" și gustul de care dădea dovadă în aranjarea lor, casă deschisă în permanență artiștilor și erudiților. „Se pricepea să stea de vorbă cu fiecare oaspete în parte despre îndeletnicirea și predilecția acestuia, iar acesta la rîndul său putea fi încredințat că va afla ceva care să-i fie pe plac. Într-un asemenea loc, ceasurile petrecute însemnau tot atît de mult un cîștig, pe cît erau ele în alte părți o pierdere de vreme, iar ziua trecea pe nesimțite". Un meditativ profund care trecea drept un mag, cum dealtfel a și fost socotit în arena socială a vremii.

„Doar el păstra în încăperile sale picturi pe care puterea și stăpînirea potentaților din Roma nu erau în stare să le strîngă; cu mare risipă de bani a adunat în locuința sa tot ce era mai rar, din ceea ce posedau feluritele provincii; și de-a lungul multor ani această casă a adăpostit chintesența (*abreviatura*) minunilor Europei, spre marea cinste a națiunii noastre; căutat adesea de străini, care uneori nu aveau altceva de povestit despre Spania decît amintirea faptului că i-au călcat pragul".

În același an în care Velázquez se muta la Madrid, are loc și vizita prințului de Wales, Charles, care și-a petrecut vremea acolo între 17 martie și 9 septembrie. Potrivit lui Lope de Vega „el a adunat la un loc, cu o rîvnă neobișnuită, toate picturile ce puteau fi cumpărate, evaluîndu-le și plătindu-le cu prețuri foarte ridicate". Tot atunci a încercat să-l convingă și pe mai suspomenitul Espina să-i cedeze unul din tezaurele

Scanned with OKEN Scanner

sale și anume cele două volume manuscrise, cu desene ale lui Leonardo da Vinci, însă fără rezultat; posesorul le hărăzise, după moartea sa, regelui; paisprezece ani mai tîrziu, contele Arundel trimite în căutarea lor și izbutește să le dobîndească. Ele proveneau din *almoneda* bunurilor lui Pompeo Leoni (mort în anul 1608), din care și Andres Velázquez reținuse un mic Correggio pictat pe aramă și o madonă cu pruncul și sfîntul Iosif; prințul i-a oferit în zadar 2 000 de *escudos*; regele însă l-a cumpărat el însuși și l-a dăruit oaspetelui său. În acel timp mai era încă deschisă *almoneda* cu bunurile contelui de Villamediana. Acest bărbat plin de duh fusese împușcat în caleașca sa, la 21 august 1622, la o simplă vorbă a regelui și nu se știe bine, dacă din pricina versurilor sale satirice de o malițiozitate ieșită din comun, sau din pricina unor cutezătoare galanterii față de tînăra regină. El stătuse vreme de șase ani la Neapole și Florența, de unde adusese picturi, arme și antichități. Atunci cînd nou numitul arhiepiscop de Burgos, Fernando de Azevedo, și-a luat rămas bun la Madrid, contele i-a dăruit un Tițian, care valora 1 000 de *escudos*, „spre a-i fi de amintire la Burgos". Acele vînzări aveau loc lîngă *Puerta del Sol*, peste drum de San Felipe el Real. Prințul venea adesea în casa lui Don Gerónimo Furez y Munoz, simbol al colecționarului însuși și întruchipare a ingeniozității, pentru a privi în cabinetul său tablourile și desenele originale ale unor italieni vestiți. Acesta i-a oferit în dar opt tablouri și mai multe arme de preț. Din colecția lui Crescenzi a obținut mai tîrziu, prin intermediul lui Cottington, o pînză a lui Rosso, *Disputa muzelor cu hesperidele* (ulterior la Luvru) contra sumei de 400 de ducați. Însă prințului îi plăceau și pictorii spanioli. În colecția sa figurează și cîteva naturi statice ale lui Juan Labrador, odinioară foarte prețuit ca pictor al florilor, astăzi însă prea puțin băgat în seamă;

Scanned with OKEN Scanner

și încă o lucrare, o scenă nocturnă, *Ciobani* de Pedro Orente.

Alte ocazii de a admira obiectele de valoare aflate în proprietăți particulare le ofereau și marile sărbători religioase, ca Joia verde ori Sfîntul Ioan. Atunci balcoanele erau împodobite cu tapiserii, iar la catul de jos al caselor erau așezate altare ce puteau fi văzute din stradă, ornamentate cu flori, ramuri înverzite, picturi, odăjdii și lumînări aprinse, dinaintea cărora se cînta, se juca și se dansa.

CURTEA ȘI PALATUL DIN MADRID

Velázquez ținea acum de Curtea regelui Spaniei, locuia sub acoperișul acestuia. De aici înainte, existența sa se va prinde în mersul invariabil al acestei vieți de curte care se desfășura cu regularitatea mișcării corpurilor cerești, între palat și reședința de vară, serbări și ceremonii la Madrid, vînătoare și viață cîmpenească la Pardo, Escorial, Balsain și Aranjuez. Fiindcă „regele Spaniei știe dinainte tot ce va face, ceas de ceas, de-a lungul întregii sale vieți". Își înstrăinase pentru totdeauna tihna și libertatea; doar în Italia și le-a regăsit pentru o vreme. Aici, la Curte, se obișnuia să se spună: „trăiește-ți viața și amînă-ți pe cît se poate moartea", în vreme ce întîmplările cele mai comentate erau mai cu seamă decepțiile — *desengaños de palacio*!* (Calderón).

Tuturor acelora care îl slujeau, aproape o mie de persoane, regele le oferea adăpost și întreținere în palatul său sau în oraș, aceasta pînă și personalului de strajă. Își primeau cu toții tainul zilnic din cămările regale: carne, păsări, vînat, pește, ciocolată, fructe, gheață, pîine și ulei, lumînări și mangal. Îl costau un milion de *escudos*

---

* Decepții de palat

pe an; numai ceara pentru lumînări se ridica la 60 000 de ducaţi.

„Curtea spaniolă, scrie un călător din acele timpuri, nu este o curte în înţelesul celei franceze sau engleze; ea este mai degrabă o casă particulară, a cărei viaţă se desfăşoară într-un cadru cît se poate de restrîns (*serrée*)". Habsburgii, ca domni urmaşi şi moştenitori ai casei de Burgundia, au conservat pînă la stingerea spiţei lor ordinea acestei curţi, deosebită mult de mai vechea, austera şi mai economica întreţinere a curţii monarhilor castilieni. La Madrid se prelungea viaţa de curte a lui Filip cel Bun şi Carol Temerarul, cu toate statutele, dregătoriile şi dragostea de lux de rigoare. Monarhul prînzea singur, regina şi fiecare dintre infante îşi aveau curtea lor, un soi de familie a fiecăruia. O parte a Curţii purta numele de Casa de Borgóna; socotelile şi catastifele palatului erau ţinute după felul burgund, iar denumirile funcţiilor erau în parte tot burgunde.

Aceste funcţii nu se cumpărau, ci erau date în dar de către rege. Ele erau ţelul unor ambiţii de tot soiul, şi atrăgeau nobilimea provinciei către capitală. Spaniolii de viţă veche priviseară la început nu fără oarecare iritare acest mod de viaţă străin şi costisitor, introdus de Habsburgi. Încă din al cincilea an de domnie a lui Filip al II-lea, Cortes-urile Castiliei au cutezat să remarce: „Casa de Burgundia a Domniei Voastre îşi leagă numele de atîtea cheltuieli, încît s-ar putea cuceri chiar şi o împărăţie cu aceşti bani; ele înghit cea mai mare parte a rentelor domeniului regal. Partea cea mai rea sînt însă daunele pricinuite regatului: datinele şi moravurile Castiliei sînt date uitării, iar forţa poporului spaniol este atît de slăbită, istovită şi scursă, încît nu mai poate sluji acum pe maiestatea voastră, decît în felul în care pelicanul se foloseşte doar de sîngele inimii sale".

Vechiul Alcazar din Madrid este adesea pomenit de-a lungul acestei istorisiri. Eroul nostru a urcat

și a coborît vreme de o viață treptele lui, unele late, altele înguste și a trecut tot atît de des prin nesfîrșitele coridoare; o mare parte a lucrărilor sale au fost hărăzite încăperilor palatului; mai mult decît atît, a și condus lucrările de ornamentare a acelor încăperi.

Cititorului nu i-ar displăcea probabil să afle cîte ceva despre această clădire, mistuită de flăcările marelui incendiu din 24 noiembrie 1734. Fiindcă acesta este palatul în al cărui turn din partea de nord-vest a fost ținut prizonier Francisc I și tot acolo a primit și vizita învingătorului său; tot în acest palat s-a desfășurat tragedia lui Don Carlos și a fost semnat testamentul ultimului Habsburg, cel care a renunțat la tronul lui Carol Quintul în favoarea nepotului său, Ludovic al XIV-lea. Dacă palatul bourbonic nou construit cu începere din anul 1737, de către J.B. Sacchetti din Torino, pe același loc din extremitatea vestică a orașului, îl întrece cu mult pe cel vechi prin unitatea planului și somptuozitatea stilului, îi lipsește totuși specificul național și este sărac în amintiri istorice. De cînd a încredințat muzeului tezaurul său artistic, interiorul său a încetat să mai constituie o atracție de prim ordin a capitalei spaniole.

Fondarea Alcazarului din Madrid se pierde în negura de început a vremurilor maure. Din cele mai vechi timpuri regii castilieni poposeau uneori aici, atunci cînd vînau la Pardo. Alcazarul era deopotrivă și castelul lor de vînătoare și fortăreață, fiind apărat la vest de rîpa ce coboară către Mansanares, iar în celelalte părți de șanțuri și ziduri. Începînd din veacul al zecelea l-au bătut furtunile reconquistei, iar mai apoi cele ale războaielor civile. Pedro cel Crud le-a reclădit probabil în strălucitorul stil *mudejar* al Sevillei; cutremure și incendii s-au abătut asupră-i. A devenit pentru prima oară o reședință permanentă în vremea lui Enrique al IV-lea, cel adesea încolțit și umilit de dușmani; acesta l-a amenajat totodată ca pe o locuință durabilă, cum dealtfel a și fost preluat de Habsburgi. În acest

palat s-a născut Isabela, la 22 aprilie 1431. În timpul luptelor ei pentru coroană, palatul a jucat un rol de seamă: patru sute de războinici, sub conducerea *marqués*-ului de Villena, au încercat să țină piept, în 1476, armatei sale aflate sub comanda ducelui de Infantado. În anul 1477 ea și-a făcut intrarea împreună cu Ferdinand. Ultima oară cînd a mai îndurat un asediu a fost atunci cînd *comuneros** l-au ținut sub ocupație din 1520 pînă în 1521.

Această fortăreață din Madrid se asemăna întru totul ca plan de construcție cu castelele spaniole ale evului mediu. Un patrulater, avînd la colțuri turnuri mari și rotunde, iar în interior curți; în exterior, galerii înguste cu mici foișoare înălțate ascuțit către cer, mici ferestre dispuse neregulat și un întreg rînd de ferestre cu balcoane, iar înăuntru, încăperi de locuit și săli ce își primeau lumina din terasele deschise, logiile curții.

Atunci cînd împăratul, după reprimarea răscoalelor făcute de *comuneros*, a hotărît să-și stabilească reședința la Madrid, a ordonat reconstruirea palatului într-o formă mai potrivită epocii; el însuși locuia în palatul din oraș, pe locul căruia Juana, fiica sa, văduva prințului portughez, a întemeiat o mînăstire a călugărițelor ordinului *Descalzas Reales*. Reconstrucția palatului, începută de Alonso de Covarrúbias din Toledo și continuată de Luis de Vega, a fost dusă la bun sfîrșit de fiul împăratului, regent începînd din 1543, și mai apoi de nepot; refacerea încăperilor și ornamentarea lor a rămas în seama lui Filip al IV-lea. Acest burg modernizat, „Alcazarul regilor Filip", a fost reședința Habsburgilor și a dăinuit vreme de două veacuri.

Gravurile, cîte s-au mai păstrat, ne înfățișează lucrarea cît și stilul timpurilor mai noi, în ce privește cele două curți, fațada principală și cea din partea de sud. Cel mai bine cunoscut și

---

* Membrii unei organizații patriotice spaniole care s-au răsculat împotriva lui Carol Quintul.

Scanned with OKEN Scanner

admirat era marele și bine proporționatul corp sudic, plănuit de însuși Filip al II-lea care, furat însă de ridicarea Escorialului, i-a lăsat în seamă fiului său sarcina de a termina lucrarea, *queriendo dejar algo que hacer al principe**. Doar turnul de nord-vest (*torre dorada*)** a fost înălțat de el. Un desen al lui Anton Wyngaerde ne prezintă starea Alcazarului către sfîrșitul domniei lui Filip al II-lea, unde vedem acel turn gata înălțat, în vreme ce fațada are încă aspectul său medieval, dat de cele două puternice turnuri care încadrează portalul. Impozanta aripă estică, mai apoi total acoperită prin adăugarea construcției casei *del Tesoro*, ne amintește prin amplele sale ferestre cu balcoane, de *Palazzo Venezia* din Roma și de *Appartamenti Borgia* de la Vatican. Reconstrucția corpului sudic consta în lărgirea lui printr-o adăugire paralelă care îi dubla lățimea. Aflăm toate acestea aruncînd o privire asupra conturului. Peretele neobișnuit de gros ce separa încăperile înșirate de o parte și de alta, era vechiul zid exterior. Încăperile acelei părți nou ridicate vor reprezenta marile saloane, *aposentos principales* cum le numea Filip al II-lea și despre ele va veni vorba ori de cîte ori vom aminti de așezarea tablourilor: galeria dinspre sud ori salonul reginei, denumită și galeria portretelor, sub care se afla grădina împăraților; „cea nouă" sau galeria oglinzilor, deasupra porții principale; și ultima construită dintre ele, sala octogonală cu cupolă (*Sala ochovada*) sau Tribuna.

În această nouă construcție mai poate fi încă recunoscut Alcazarul lui Enrique al IV-lea. Două dintre saloanele cele mai reputate ale castelului, Tribuna octogonală și „Sala Furiilor" (numită astfel după cele patru picturi ale lui Tițian), erau vechile încăperi ale celor două puternice turnuri ale porții, care au fost încorporate în noua aripă sudică. Cel estic se înălța încă pe deasupra cornișei.

---

* Voind să-i dea și prințului ceva de făcut

** Turnul aurit

Scanned with OKEN Scanner

Drumeţului care se apropia de capitală venind dinspre vest către panta abruptă, pustie şi spălată de ploi a Mansanaresului, îi apărea dinaintea ochilor un fel de semeaţă Bastillie medievală, încărcată de turnuri, în vreme ce, aceluia care privea dinspre oraş prin *Calle mayor*, peste piaţa palatului (astăzi *Plaza de armas*) îi apărea faţada proporţionată şi distinsă a unui palat din *Cinquecento*, aşa cum se cădea unei case domnitoare într-o reşedinţă unde toţi îi erau supuşi iubitori. Doar puţini halebardieri se aflau în faţa porţilor, căci regele Spaniei este cu prisosinţă apărat de credinţa supuşilor săi. Acea piaţă mare şi larg deschisă era opera lui Filip al II-lea. El a eliberat astfel Alcazarul, care pînă atunci era sufocat între uliţe strîmte, grădini particulare şi două biserici. Biserica San Gil a fost strămutată, iar San Miguel de la Sagra a fost refăcută, devenind capela palatului. În sudul acestei pieţe a palatului se aflau grajdurile, singura clădire din cele ridicate de Filip al II-lea care a mai rămas în picioare; actuala cameră de arme (*armeria*) ţinea de *caballerizas**.

Aripa nouă, construită din piatră de construcţie albă, era flancată de două pavilioane masive din cărămidă, pătrate şi avînd patru etaje fiecare, cel vestic provenind din vremea amintitului rege, iar cel estic (*la Torre de la Reina*) construit abia în timpul minoratului lui Carol al II-lea. Un portal adăugat, cu trei despărţituri şi fronton, în stilul lui Herrera, împărţea faţada în două jumătăţi de cîte douăsprezece axe de ferestre. Deasupra parterului cu ziduri drepte şi ferestre strașnic zăbrelite se ridicau două etaje, ambele bogat înzestrate cu pilaştri, ornamentaţii la ferestre şi mici acoperişuri, toate din marmură albă, precum şi balcoane aurite: opera lui Filip al III-lea. Capela castelului, San Miguel, separa cele două mari curţi cît şi ambele corpuri principale: locuinţele regelui şi ale reginei. Se intra

* grajduri de cai

Scanned with OKEN Scanner

pe jos sau cu caleașca printr-un gang boltit (*zaguán*) în prima curte, orientată către răsărit, și cea mai mare. Aici, la nivelul de jos, se aflau locuințele prințului moștenitor, ale infanților și ale *guarda-joyas*; sus, încăperile reginei și cele ale prințeselor, cele mai bune odăi din întreaga clădire. Se intra apoi în cea de a doua curte, cea a locuinței regelui. Aceste curți dădeau străinilor impresia unor galerii mînăstirești. Arcurile subțiri ale halei de jos se sprijineau pe delicate coloane ionice din marmură gri, în timp ce galeria de sus avea o șarpantă dreaptă ca în palatul de la Valladolid. Stilul aparține anilor treizeci, este încă stilul bramantesc, grațios, al lui Covarrúbias, mult diferit de arcadele greoaie, introduse de Filip al II-lea la Escorial.

În cea de-a doua curte, traficul oficial era foarte intens. Halele ei erau ocupate de prăvălii cu mărunțișuri, tipărituri sau giuvaeruri; chiar și pictorii își expuneau în ele lucrările. Tot aici se amestecau într-un nesfîrșit du-te-vino cei cu treburi pe la sălile de consiliu. Căci în încăperile de la subsol se aflau camerele de audiență și afaceri ale celor zece consilii ale Castiliei și Aragonului, Italiei, Portugaliei și Flandrei; camerele consiliului statului și ale consiliului ordinelor ș.a. De la ele, curtea își trăgea numele de *el patio de las cavachuelas* („mici pivnițe"). În spatele acestora se afla locuința de vară a regelui (*cuarto bajo de verano*). O scară lată (*escala maestra*), din aceeași marmură gri, prevăzută cu balustri, zvelți și așezați foarte aproape unul de altul, albaștri și poleiți cu aur, conducea către silențiosul și distinsul etaj (*cuarto y aposento de S.M.*; *cuarto alto*). Pășeai mai întîi (aceasta în aripa nordică), în sălile gărzilor (*Sala de guardias*) spaniole, germane, burgunde și valone și arcașilor (*archeros*). Ele se aflau într-o loggia superioară a curții și lunga și îngusta sală a galeriei de nord (*galeria del cierzo*)*. Această galerie sfîrșea cu

* Galeria crivățului

Scanned with OKEN Scanner

turnul nord-vestic, care a fost locuit de Francisc I al Franței și numit mai tîrziu turnul „Hermafroditului".

Deci, în partea vestică se înșirau marile încăperi de stat: sala de *consultas**, sala de audiențe, sala prînzurilor de gală, sala de audiențe a președintelui. Aici se întruneau *cortes*-urile; tot aici, regele se sfătuia cu consiliul Castiliei, primea și asculta soliile și pe cardinali, conferea ordinul „Lîna de aur" și îi investea pe cavalerii ordinului San Jago, primea jurămîntul viceregilor și al celor depus de *capitanes generales*, era așteptat la primul ceas de către nunțiu și ambasadori pentru a merge la mesă și tot aici avea loc ceremonia spălării picioarelor și a gustării de post din Joia verde. Spre curte dădea și *antecámara***, unde mai înainte fusese *guardarropa****. În aripa vestică se afla locuința de iarnă a regelui. Pentru amenajarea încăperilor sale fusese reconstituită în parte vechea galerie vestică. Contele Harrach relatează că avea „o intrare meschină și o groază de odăițe". Era împodobită cu fresce, tapiserii, iar tavanele erau aurite; pardoseala și lambriurile însoțite cu *azulejos*. Ajungea pînă la turnul sud-vestic, turnul aurit sau al bibliotecii (*torre dorada*, *torre de despacho*). Aici, în fine, răsuflai ușurat: se deschidea dintr-o dată o panoramă neașteptată a orașului și cîmpiei; aici, în acest loc își amenajase Filip al II-lea locuința.

Între curtea mare și noile săli ale fațadei sudice se afla cea mai lungă sală a castelului, vechea galerie sudică ori sala de teatru (170 × 35 picioare castiliene), destinată serbărilor, balurilor mascate sau meselor oficiale ale coroanei; de unde și numele de *Sala de fiestas públicas*. Mai tîrziu a fost amenajată în partea estică *pieza del cancel*****, unde regina și doamnele ei participau la oficierea mesei, fiindcă această încăpere se afla lîngă

---

* Consultații
** Anticamera
*** Garderoba
**** Marchiză

Scanned with OKEN Scanner

capelă; ca dealtfel și încăperile de noapte ale maiestăților lor. Urma apoi o sală pătrată și boltită, pe al cărei tavan figurau cele patru picturi ale lui Tițian cu subiecte din lumea subpământeană, care aparținuseră inițial reginei Maria a Ungariei: *Pieza de las furias**. Ținea acum de apartamentele reginei.

Italienii de vază care văzuseră palatul în vremea lui Filip al II-lea nu prea au cuvinte de laudă la adresa interiorului. Putea fi remarcată atît reamenajarea încăperilor cît și înclinația spaniolă pentru obscuritate. Venturini spune că nu s-ar afla aici nici o odaie mai ca lumea, în timp ce în palatele din Roma cu greu ai putea afla vreuna rău așezată. Nume ca *pieza oscura* amintesc de un cusur de căpetenie. Prin niște uși pe ai căror buiandrugi puteau fi citite în scurte inscripții latinești numele lui Carol al V-lea și Filip al II-lea, cu indicația anilor 1539 și 1561, se pătrundea în odăi ce-și primeau lumina sărăcăcioasă doar prin ușa terasei ce dădea spre curte, ori printr-o singură ferestruică plasată la înălțime; unele dintre aceste odăi erau joase și cît se poate de obscure și toate de o „arhitectură meschină".

Direcționate către est se alăturau Alcazarului anexele gospodărești, cuhniile, brutăriile (în jurul *patio*-ului *de las cocinas*)**, cît și clădirea tezaurului (*Casa del Tesoro*) unde se aflau locuințele și atelierele artiștilor. Întregul complex număra cinci sute de încăperi bune de locuit.

ORNAMENTAȚIA PICTURALĂ A ALCAZARULUI

Ceea ce ne mai rămîne acum este să aflăm cîte ceva și despre ornamentația artistică a dispărutului Alcazar, din vremea în care Velázquez supraveghea această treabă. Căci sub îndrumarea sa au avut loc

---

* Încăperea mîniilor

** Bucătării

Scanned with OKEN Scanner

marile prefaceri, în urma cărora acest castel a devenit un templu al artelor ce putea sta alături chiar și de galeria marelui duce de Toscana. În mare, concepția sa asupra amenajării se întemeia pe următoarele:

1. Ornamentele cele mai de preț care împodobeau pereții, potrivit cu gustul epocii, erau tapetele cu tot soiul de reprezentări și *paños historiados**. Spaniolii evului mediu atîrnau în încăperile lor de gală țesături pictate cu culori de apă (*sargas*). Pictura de perete nu era socotită decît o compensație și numai atunci cînd nu se putea altfel. În acest sens, trebuințele castelelor regale erau aproape în întregime acoperite de atelierele flamânde din Arras, Bruges și Bruxelles. Descrierile din epocă ale palatelor spaniole și portugheze, pomenesc adesea de tapiseriile confecționate în Flandra, din mătase brodată cu fir de aur, atîrnate prin sălile, galeriile și capelele acestora; rafinament ce și-a aflat punctul culminant către mijlocul veacului, sub Carol al V-lea. Acest gen de ornamentație a odăilor prezenta avantajul mobilității: tapiseriile nu se prăpădeau odată cu pereții, asemenea frescelor, puteau fi strînse și rulate vara, iar cele mai de preț erau hărăzite anumitor serbări ori însoțeau familiile regale în călătorii. Lope, filozofînd ironic asupra tîlcului lor, era de părere că ele slujeau mai ales pentru a atrage atenția că în palat pînă și pereții au urechi. Despre marele număr de tapiserii din Flandra, comandate și introduse în secolele al XV-lea și al XVI-lea, ne putem face o idee fie numai și din stocul existent astăzi, încă folosit la serbări. La moartea lui Carol al II-lea au fost inventariate nu mai puțin de 93 numere curente, fiecare reprezentînd o întreagă serie. Aceste comori stîrneau uimirea străinilor; în memoriile sale, Grammont le socotește „mult mai frumoase decît cele ale Coroanei Franței" și apreciază numărul lor cam la opt sute. Tot el și-a permis să-i sugereze, într-un rînd,

* Broderii

lui Filip al V-lea, că n-ar face rău să vîndă patru sute din ele, pentru a-și plăti oștenii (eventual datoriile), fiindcă și așa tot i-ar mai rămîne destule pentru a împodobi patru castele de talia celui din reședință.

La marile serbări religioase, de Joia verde sau ocazional, cum s-a întîmplat la 21 iulie 1624, cu prilejul unui proces de erezie, curțile și coridoarele palatului erau împodobite cu aceste tapiserii. Totodată membrii familiilor regale porunceau să le fie amenajate altare, pentru care tezaurul furniza vase de aur și argint, casete și măsuțe încrustate cu pietre scumpe; așezămintele capitalei, chiar și bisericile din Toledo sau Escorial erau obligate și ele să contribuie la aceasta. Venturini a zărit în *guardarropa* și în alte cămări „vrafuri (*cataste*) de tapiserii hindice și flamande" de-a lungul pereților, iar alături machete din lemn ale orașelor spaniole, precum și un adevărat depozit de scaune din abanos, cu tapiserii roșii, țesute cu fir de aur și perle. Toate acestea evocau metamorfozele vechiului stil flamand, începînd cu Rogier van der Weyden, pînă la folosirea panourilor italiene și chiar mai tîrziu. Existau aici de toate, pentru orice împrejurare: reprezentări simbolico-religioase, istorioare morale, alegorii, fapte ale apostolilor și scene de martiriu; istorii romane și ale patriarhilor; scene mitologico-erotice. În sfîrșit, marile fapte de arme ale Casei, campania lui Carol al V-lea împotriva maurilor, precum și bătăliile arhiducelui Albrecht. Contele Harrach a putut vedea în capela palatului o tapiserie pe care era reprezentat apocalipsul, în sala de teatru Tunisul, în locuința de iarnă a regelui *Calvarul* după Albrecht Dürer și altele „prea frumoase și de preț", după Rafael.

2. În secolele al XIV-lea și al XV-lea își croise drum, prin italieni, și tehnica picturii în frescă, însă ea s-a folosit abia sub Filip al II-lea; sub cel de-al patrulea Filip s-a stins cu totul. În 1546, Carol al V-lea a poruncit să fie pictat Peinador-ul din Alhambra, lucru realizat de Julio de Aquiles și Alexander Mayner, în genul romanic

Scanned with OKEN Scanner

grotesc al lui Giovanni da Udine; această manieră decorativă era îndrăgită și de fiul său. Dacă nu ar fi fost preocupat de Escorial, probabil că ar fi împodobit întreg palatul cu astfel de fresce. O descriere, oarecum confuză, a aripii vestice, cea preferată de rege, ne-a lăsat-o Vincenz Carducho în *Diálogos*. Filip al II-lea s-a folosit aici de italienii din colonia de la Escorial, Romulo Cincinato, Bergamasco, Patricio Caxesi; rolul principal îi revenea însă andaluzului Gaspar Becerra din Baeza. Acestuia îi aparţinuse decorarea coridorului pictat în stil de loggie, care ducea de la sala de audienţe la galeria vestică, precum și a încăperilor celor „Patru elemente". Un spaţiu potrivit unor astfel de plăsmuiri fantastice îl ofereau și nișele semicirculare ale acestei galerii. Într-unul din *cubos**, Becerra înfăţișează cele șapte arte; se afla aici și arhiva regală cu planuri de construcţie, adăpostită în dulapuri de lemn de nuc, aurite. Anumite săli din castelul Pardo precum și acea „chilie a priorului" de la Escorial (de Cincinato), ne oferă încă și astăzi o idee despre acest gen de a picta încăperile. Gustul italian se etala însă în toată splendoarea lui în turnul aurit. Pereţilor li se adăugau stucaturi „strălucitoare precum alabastrul", ori lucrate în aur; caturile erau legate între ele printr-o largă scară ce urca în spirală; iar într-una din odăi puteau fi văzute metamorfozele ovidiene. În ea se afla biblioteca cu lucrări spaniole, franceze și italiene. Aici își petrecea regele cele mai plăcute ceasuri, atunci cînd se afla la Madrid; de aici, privirea sa îmbrăţișa întreaga panoramă a reședinţei precum și cîmpia cu domeniile de vînătoare din bătrîni, pînă la Escorial și la orizontul muntos al Guadarramei.

3. Pictura de șevalet era cu totul străină concepţiei privind sistemul decorativ al arhitecţilor timpului. Se pare că doar încetul cu încetul s-a obișnuit lumea cu ideea de a alege, pentru o decorare mai de soi a încăperilor, pa-

* Turnuri de cetate

nouri pictate în ulei, de a se înconjura în spaţile locuite cu tot ceea ce posedau mai de preţ. Tablourile scumpe şi foarte preţuite erau mai degrabă ascunse decît expuse privirilor; asemenea lucrărilor din metale rare, sau de lucrătură fină, erau şi ele ţinute sub cheie în cabinetele de artă.

Potrivit inventarului efectuat după moartea lui Filip al II-lea, tablourile erau păstrate în cele două încăperi din *guardajoyas* (depozitul giuvaerelor Coroanei), în *contaduría* (încăperea contabilităţii), şi în camera tezaurului (*Casa del Tesoro*). Ele sînt împărţite în două: reprezentările pioase şi portretele. *Pinturas de devoción*, în rîndul cărora stau la loc de frunte altarul pictat al capelei palatului, copia altarului de la Gent, sînt în majoritate tripticuri, retabluri aparţinînd vechii şcoli flamande, picturi votive, o sumedenie de comori strînse încă din vremea reginei Isabela Catolica. Puţinele tablouri italiene aparţin lui Tiţian: *Dolorosa*, *Ecce homo*, *Sfînta Margareta cu balaurul* şi *Căderea în ispită*. Altele se aflau în capelă sau în micile oratorii ale palatului. Nenumărate portrete înfăţişează membri ai Casei Regale, rude sau figuri princiare de faimă, din epocă, precum şi cîţiva comandanţi de oşti şi măscărici. Cele mai izbutite dintre ele aparţin lui Tiţian, Antonio Moro şi Sanchez Coello. Acele capodopere ale artei portretistice veneţiene, ca pînza lui Tiţian, *Carol al V-lea călare*, apoi podoaba de căpetenie a sălii oglinzilor, preamărită de ambasadori în rapoartele pe marginea audienţelor, portretul lui Filip cu infantele Fernando după bătălia de la Lepanto, cel al lui Carol al V-lea cu dogul său favorit, erau păstrate în cămara tezaurului. Alături de acestea puteau fi văzute *sueños**-urile lui Hieronymus Bosch, colecţionate de rege aproape în întregime şi busturi antice.

Aceste piese nu epuizau însă nici pe departe stocul de picturi. O destul de mare parte, dintre care bineînţeles că s-au mai păstrat puţine, pri-

* Visurile

miseră o destinație cît se poate de potrivită: animarea coridoarelor și galeriilor castelului, atunci cînd, vara, tapiseriile erau date jos. Selecția lor se făcea însă după criteriul învățămintelor, al desfătării ochiului ori al amintirilor: bătălii și intrări triumfale, vînători, panorame ale orașelor și curiozități. Un călător german a văzut în mai 1599 în galeria dinspre nord și în sala de teatru, imagini ale orașelor de seamă ale monarhiei și Flandrei, cît și ale pavilioanelor de petrecere, pictate de Anton van den Wyngaerde (*de las Viñas*), descins în Spania încă din 1561. Tot acolo se mai aflau: bătălia de la Mühlberg cu trecerea Elbei: lupta de la Alcacer Quibir, unde a pierit Don Sebastian cu întreaga sa armată portugheză, portretul regelui, al străbunului său Ferdinand și cel al lui Don Carlos, portretele regilor Emanuel și Sebastian ai Portugaliei, cele ale landgrafului de Hessa și conchistadorului Don Pedro Melendez și ale unor frumuseți feminine din Veneția. În sala de teatru: Intrarea lui Carol al V-lea în Roma, cîteva din bătăliile acestuia, campania ducelui de Alba în Portugalia. În sfîrșit, un mare număr dintre ele erau depozitate pe lîngă pereții scărilor sau prin lungile coridoare secrete ale palatului. Aceste *pasadizos* urmau să dea posibilitatea maiestății sale să circule fără a fi văzut în cele mai îndepărtate colțuri ale complexului de clădiri, eventual să intre ori să iasă, în grădini spre exemplu. După unele relatări, Filip al II-lea obișnuia să-i surprindă în cămașă de noapte (*batas*) pe pictorii săi Moro și Coello, în atelierele acestora din *Casa del Tesoro*. Nepotul său, la sfatul iezuitului Florentia, și-a amenajat pînă și coridoare care duceau la cămăruțele de ascultare (*escuchos*), de pe lîngă încăperile de Consiliu. Pereții aceștia, cît se poate de puțin accesibili altor persoane, erau acoperiți de nesfîrșite șiruri de tablouri, uneori dintre cele mai scumpe, așezate anume acolo, întru alungarea mult prea înaltului plictis.

Scanned with OKEN Scanner

Cel mai lung dintre aceste coridoare era cel care ducea peste străzi și pieţe la mînăstirea Encarnación, întemeiată de regina Margarita, coridor ce putea fi asemuit cu renumitul pasaj care unea palatele Uffizi și Pitti din Florenţa; la anul 1700 se găseau acolo 490 de pînze. Doamnele de la curtea regală își îndeplineau în acea mînăstire îndatoririle de cucernicie; maica superioară era un personaj cu multă influenţă, care se amesteca nu odată și în politică.

Și totuși un exemplu de împodobire cu tablouri a interioarelor există: în castelul „Demonul sudului" se afla o aripă anexă, ferită de privirile indiscrete, unde erai purtat aievea într-o vilă din Roma și unde își găsiseră adăpostul pe care îl meritau capodopere ale artei coloristice italiene.

Pe o terasă de sub galeria de sud și a turnului aurit se găsea „Grădina împăraţilor", un covor de flori cu fîntînă arteziană, numită astfel după statuile în marmură ale imperatorilor romani de la Cezar la Domiţian, toate în dublu exemplar. O serie de figuri din profil, cărora le era alăturată și aceea a lui Carol Quintul, cópii după antici ale unor mari artiști din Roma, reprezentau alături de cópiile lor în bronz un dar al cardinalului Giovanni Ricci din Montepulcino (1561) și fuseseră aduse la Madrid de respectivii artiști. Cealaltă serie a fost primită de rege scurtă vreme după aceea, de la papa Pius al V-lea. Alături puteau fi văzute figurile regelui și cumnatului său D. Juan de Austria, executate în bronz de Leone Leoni. În încăperile boltite (*cuadras*) ce dădeau spre această grădină, erau expuse cele mai de preţ pînze ale lui Filip al II-lea, „Fabulele", pictate de Tiţian anume pentru el: cele două reprezentări ale Dianei la scăldat, Venus cu flașnetarul și cele care înfăţișau pe *Adonis*, *Danae*, *Europa*, *Tarquiniu* și *Lucreţia*, *Perseu* și *Andromeda*. Tot aici se afla și masa de mozaic florentin pe care i-o oferise în dar nunţiul papal Bonelli, nepotul lui Pius al IV-lea. Acesta a fost cheagul acelor inegalabile săli dedicate lui

Scanned with OKEN Scanner

Tiţian, amenajate de Velázquez la porunca lui Filip al IV-lea. Tablourile erau încadrate de rame înguste şi negre (*en marco negro*).

În partea de nord-vest se aflau grădinile de desfătare, concepute şi ele tot de întunecatul rege: grădina superioarei, aceea a regelui şi a reginei. Se mai păstrează încă în marginea de jos a povîrnişului către Mansanares, parcul public numit *Jardin del Moro* (*Bosco di palazzo vecchio*). Aici era locul preferat de promenadă al nobilimii şi al celor mulţi, în dimineţile de aprilie şi mai, cînd se cînta din gură şi la harfă, se prezentau versuri cu tîlc şi se aşternea masa pe iarbă. Însăşi regina, petrecută de doamnele de onoare, cobora, în amurgul zilelor de vară, pînă aproape de apele fluviului. În acest parc vegetaţia era încă sălbatică, aşa cum fusese şi odinioară, iar prin arbori îşi aveau cuibul corbii, strămutaţi aici din Ţările de jos de către Carol Quintul. În latura de nord, sub ferestrele galeriei *del cierzo**, era amenajat vara un amfiteatru roman, unde aveau loc lupte de animale. Pentru serbările mai mari, mai pline de fast, pentru turnire şi lupte de tauri, era folosită, însă, piaţa palatului. Ceva mai departe, dincolo de Manzanares, se întindeau marile zăvoaie ce ţineau de *Casa del Campo*, teren ce fusese cumpărat de Filip al II-lea în 1558.

FILIP AL IV-LEA

Nu rareori numele unui artist poate fi întîlnit în strînsă asociere cu acela al unui principe. Unul oferă onoarea, rangul şi lipsa grijii de mîine, iar celălalt desfătare şi eventual un dram de imortalitate. Timpul capricios a fost cît se poate de părtinitor cu acele personalităţi ce au întins asupra artei mîna lor magică, umbrind uneori ceea ce era măreţ, alteori proiectînd o lumină vie tocmai asupra acelora mai puţin semnificative.

* a vîntului de miazănoapte, crivăţului

„Noi pictorii, era de părere bătrînul Palomino, nu sîntem atît de mărunți încît să nu fim în stare să acordăm favoruri și aceasta pînă și regilor".

Filip al IV-lea s-a născut la Valladolid, la 8 aprilie 1605, în Vinerea mare, zi în care pînă și clopotele bisericilor amuțesc. Era deci în vîrstă de optsprezece ani atunci cînd i-a fost prezentat sevillanul de douăzeci și patru. Nici că s-a mai pomenit vreodată o altă legătură atît de statornică de felul celei care începe acum. Părțile ei de umbră cu greu le-ar fi putut pune la inimă Velázquez. Fiindcă acea timpurie și rapidă ascensiune, onoarea pe care i-a acordat-o tînărul monarh, au sădit în conștiința spaniolului credincios Casei sale regale un sentiment de nețărmurită gratitudine și veneraţie. S-ar putea crede că odată cu acceptarea situației și a experiențelor amare, reversul strălucitoarei medalii, a fost frustat de un destin artistic mai înalt. El a pictat aproape numai pentru rege și l-a înfățișat pe acesta mult mai mult decît oricare alt pictor de curte ce și-a pictat vreodată stăpînul. Ciudată colecție ar lua ființă dacă am fi în stare să strîngem laolaltă toate portretele pe care le-a făcut regelui! L-a însoțit cu penelul de la vîrsta de optsprezece ani pînă în pragul celor șase decenii: ce teribilă monotonie într-o asemenea temă! Doar dacă ar merita osteneala să urmărești transformările datorate timpului, peceților sorții și odată cu acestea metamorfozele mîinii care picta. Veneţianul Basadonna spunea despre Filip al IV-lea: „În ornicul stăpînirii sale nu se îngrijea decît de mersul arătătoarelor care, ele însele fără impuls propriu, nu se puneau în mișcare decît la comanda rotițelor reprezentate de miniștrii săi". Portretele ar putea sluji drept calendar al prefacerilor artistului.

S-ar fi găsit cineva care să se lase captivat de această regală fizionomie? Mai ales că peste trăsăturile indiferente ale acesteia s-au așternut și umbrele nenorocirilor care s-au abătut asupra ţării în timpul domniei sale. Cu toate acestea, muzeele lumii se arată interesate să intre în posesia oricărui astfel de portret; te minunezi

Scanned with OKEN Scanner

constatînd că orice nou exemplar descoperit este privit cu un mare interes. Oare în artă subiectul nu înseamnă nimic, doar limbajul este totul?

După felul în care se asociau într-însul forța și slăbiciunea, Filip al IV-lea reprezenta o enigmă. Unul dintre cele mai aparte exemplare de *roi fainéant*.

Putea fi socotit printre oamenii favorizați de natură. Fără doar și poate că era cavalerul cel mai ales, călărețul cel mai abil în turnire, trăgătorul cel mai dibaci și vînătorul cel mai vînjos. Ca tînăr rege părea animat de cele mai frumoase intenții. La început dorea să examineze și să hotărască în toate afacerile singur; își supraveghea cu multă strășnicie consilierii. Poseda o desăvîrșită stăpînire de sine, în ciuda emotivității sale și aproape că nimeni nu l-a văzut vreodată iritat ori ieșindu-și din fire. O prietenie blîndă și netulburată îl lega de frații și surorile sale. Nici că se mai văzuse vreun rege spaniol care să se poarte cu atîta omenie față de servitorii casei sale (*familiare soavità*). „Blîndețea l-a ales pentru a-i fi ei înseși chip", afirmă Zane. Nu avea nimic dintr-un despot; atunci cînd, june de douăzeci de ani, a observat, la sosirea în Saragosa, acea Bastilie ridicată acolo de Filip al II-lea în urma conflictului cu Perez și privită cu atîta resentiment de aragonezi, dar mai ales cînd le-a deslușit intențiile, s-a întors pe dată către Olivares: „Conte, înlăturați imediat acest *prezidio*; nu doresc ca vasalii mei, devotați acum, să mai fie necăjiți în vreun fel". S-a arătat de-a dreptul cuprins de disperare atunci cînd, la o vînătoare, a împușcat din greșeală un țăran. Aversiunea sa față de pedepsele sîngeroase era de așa natură încît părea că justiția avea să sufere; *tropo clemente*, apreciază Zorzi. Bun catolic pentru casa sa, nu avea însă nimic comun cu bigotismul tatălui, ori mania represivă a bunicului. Mai îndoielnice erau însă meritele sale ca erou al unor aventuri galante ce se consumau îndeosebi în anturajul de la curte, fiindcă aici îi era mai la îndemînă. Zane pretinde

a ști că îi erau atribuiți treizeci și doi de copii naturali, dintre care pe opt i-a și recunoscut.

Fără îndoială că era un om înzestrat și cu tot felul de haruri, după cum ne-o atestă și Calderón. În timpul carnavalului din anul 1636 a compus pentru serbarea de la *Buen Retiro* o arie care, după mărturia solului toscan, „nu plăcuse numai celor neiniţiaţi, ci fusese elogiată și de maeștri". Lua parte cu plăcere și la comediile improvizate (*comedias de repente*) care se jucau în cercurile cele mai închise ale palatului, de obicei în apartamentele reginei. Se crede chiar că s-ar ascunde sub numele unui *Ingenio de esta corte** de la care provin cîteva comedii, păstrate încă. Învăţa limbi străine și citea lucrări de istorie; începuse o traducere din Guicciardini. Se poate afla și despre unele picturi și desene, demult pierdute, despre care probabil că Zane afirma cu temei că „dacă îndeobște lucrările sînt acelea care își laudă meșterul, aici meșterul este acela care dă renume lucrării". Ii recunoștea totuși o oarecare îndemînare într-ale picturii. Avusese un bun dascăl în dominicanul Maino. Că avea un ochi mai avizat decît media, ne-o indică printre altele și judecata sa asupra tabloului *Spasimo* al lui Rafael, remarcată de trimisul florentin. Atunci cînd acest tablou a sosit la Madrid, în septembrie 1661, și-a dat imediat seama că-i lipsește ceva din adevărata mînă a maestrului și a spus atunci: „Aceasta nu este una dintre cele mai bune lucrări ale lui Rafael".

Filip al IV-lea avea cea mai înaltă noţiune asupra chemării sale ca monarh și era un rege model în ceea ce privește respectul convenţiilor, însă păcătuia printr-un soi de slăbiciune a voinţei — era mlădiţa unei dinastii în declin: abţinerea de la îndatoririle de frunte ale unui rege îi devenise din ce în ce mai mult un fel de criză de conștiință. Frederic cel Mare, atunci cînd d'Argens i-a descris ordinea de zi a activităţii lui Ludovic al XV-lea, remarca că dacă el însuși ar fi fost regele Franţei, ar fi desemnat un al doilea rege care să

---

* Talent al acestei curţi

Scanned with OKEN Scanner

se ocupe de toate acestea în locul lui: un astfel de *rey por ceremonia*, după expresia spaniolă, era acest Filip. Cel mai important act de guvernămînt al său a fost acela al demiterii favoriţilor tatălui şi al pedepsirii lor, pentru ca apoi să-l numească în locul lor pe favoritul său, pe care de altfel l-a schimbat o singură dată. Dedica afacerilor de stat şase ceasuri pe zi, aceasta însemnînd că citea rapoartele şi le analiza conţinutul, însă era mai încrezător în opinia consilierilor săi decît în propria sa părere, chiar şi atunci cînd aceasta era mai chibzuită: se ferea să tragă vreo concluzie şi considera mai înţelept să greşească conform cu voturile consilierilor decît să urmeze calea propriei sale hotărîri. Un monarh aproape absolut, care stă la cîrma statului timp de patruzeci de ani, care asistă la cele mai zguduitoare prefaceri, plin de simţul răspunderii şi demnităţii sale şi care se refuza totodată propriei sale voinţe, era o apariţie care îi aruncase pe toţi oamenii de stat într-o adîncă nedumerire. Nici loviturile soartei care au urmat nu au fost de mai mică importanţă.

Fiinţa regală era în vremea aceea însă atît de necesară, încît purtătorul coroanei se putea bizui pe un credit nemărginit al lealităţii supuşilor săi, fără a-şi face prea multe griji în ce priveşte recompensarea acestora. Astăzi îţi este recunoscută doar măsura strictă a meritelor cîştigate zi de zi. Zane menţionează în 22 martie 1657: „Regelui Spaniei îi este oricînd îngăduit să impună supuşilor săi oricîte sarcini îi poftește inima, căci întotdeauna ele sînt ca prin minune suportate fără murmur. Cu toate că nu există nimic mai atotputernic decît imposibilul, totuşi şi mai puternică este adoraţia spaniolilor pentru fiinţa regală, aşa încît regele îşi poate exercita drepturile dincolo de orice margine".

În schimb, Filip şi curtea sa ne apar cît se poate de veseli şi fără de griji atunci cînd nu mai sînt în joc treburile de stat. El s-a ivit tocmai în vremea renaşterii spiritului naţional. De invidiat acest om, căruia îi era de ajuns să arunce o simplă vorbă, să dea glas dorinţei sale (iar aceasta îi

era cel mai adesea preîntîmpinată) pentru ca numai în cîteva zile să-i fie prezentată vreo piesă de Calderón sau Rojas, cu un subiect pe placul inimii sale! Pentru ca, descinsă parcă dintr-o țară de basm, să-i apară dinaintea ochilor, într-o clipă de răgaz, vreo capodoperă a picturii. Epoca de aur a teatrului spaniol s-a nimerit tocmai în vremea acestui pătimaș amic al scenei care, copilandru fiind, în vîrstă de nouă ani (1614), jucase rolul lui Cupidon într-o piesă mitologică, împreună cu alți *meninas*. Nume de faimă ale istoriei literare figurau în almanahul său regal! Avea oare vreun merit în toate acestea? Sau poate doar noroc?

Nu este mai puțin adevărat că există cîteva mențiuni scrise, anecdote și documente de curte care atestă înclinația sa de proteguitor al artelor. Aflăm astfel cum a ridicat la rangul de cavaler pe marii săi poeți dramatici, sau cum l-a grațiat pe inventivul falsificator de bani Herrera; cum poruncea vizitiilor săi să încetinească în strada Alcalá, atunci cînd trecea prin dreptul frumoasei statui a lui Pereira, dedicată sfîntului Bruno; cum, într-o călătorie către Valencia, a zăbovit la Murviedro; cum i-a spus odată lui Alonso Cano, în acea vreme aciuit cu o sinecură pe lîngă capitlul din Granada, că „dacă ar fi studiat mai mult, poate ar fi ajuns arhiepiscop de Toledo", cum erau Quevedo secretarul său, Góngora capelan, Velez de Quevara camerier, Antonio de Solis ministru și Bartolomé Argensola istoricul Casei de Aragon. Țara strălucea însă prin atîtea talente și vocația poetică era atît de răspîndită printre clericii palatini, încît cu greu putea fi ocolită alegerea vreunui poet printre slujitorii curții. Tragicul destin al unui Quevedo compensează însă toate acestea.

Nimic nu este mai stimulator pentru un artist, ba chiar de importanță vitală, decît autoritatea unui mediu inteligent; pînă și cei mari regresează atunci cînd sînt transplantați într-o ambianță stupidă, iar Donatello mărturisea că uita el în-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

susși totul cînd se afla la Padova, unde toată lumea îl lăuda — și tînjea după Florența, deși acolo nu i se găseau decît cusururi. Dar atunci cînd mijesc zorile unor vremuri măreţe, artiștii au nevoie de mai mult decît atît — de un spirit director, care să le dea imboldul decisiv. Nu trebuie însă să credem că un domnitor temperat se potrivește neapărat și rolului de Mecena. Acela căruia îi lipsesc înțelepciunea și inițiativa politică, nu va fi de prea mare folos nici artelor. Între un Iuliu al II-lea, fără de care nu am fi avut niciodată Capela Sixtină ori *Stanze*-le și un Nero, se cască o prăpastie de netrecut. O fire hărăzită cu darul de a conduce, chiar lipsită fiind de simțul estetic, poate fi mult mai de folos artei, decît un diletant vanitos și lacom de plăceri, ori un psihopat bîntuit de fantasme. Istoria ne-o dovedește în mai fiecare veac. „Laurul lui Apolo nu înverzește niciodată mai fraged ca atunci cînd este nutrit de sîngele lui Mars". Toate calitățile de care am pomenit îi lipseau lui Filip. Trebuie însă să admitem că, cu pictorii care s-au afirmat în Spania acelui timp nu s-ar fi putut ajunge la altceva. Onorariile atribuite lucrărilor de mare artă, care de fapt nu erau niciodată plătite integral, sînt cît se poate de neînsemnate față de milioanele cheltuite pentru tot ceea ce ține de efemer. „El a clădit S. Isidro, cea mai impozantă catedrală a Madridului și tot el biserica ordinului Carmeliților" (1639). Cu toate acestea, astăzi cade de acord toată lumea asupra dezamăgirii provocate de aceste biserici ale Madridului.

Meritul lui Filip constă în faptul că aparținînd acelei minorități de suverani care nu guvernau nemijlocit, poseda pe lîngă gustul pentru exercițiile fizice, interesul pentru producțiile spiritului. Acestea constituiau o trăsătură ereditară moștenită de la bunicul său, cu care în alte privințe se asemăna prea puțin. Această înclinație a fost remarcată de miniștrii, viceregii și diplomații săi și exploatată pentru a-l distra și a-i cîștiga bunăvoința. Cei din familia Medici nu-i trimiteau numai statui, dar și constructori, muzicieni și ar-

hitecți și astfel un reflex de cultură florentină și-a pus pecetea asupra festivităților, de tipar încă maur, desfășurate în sumbrele palate regești. Sprijinul dat artelor de unii dintre granzi — iată tot ce s-a realizat în acea vreme. Invitațiile pe la castele, comenzile, construirea clădirilor, achiziționarea de tablouri, erau idei ale contelui-duce Olivares, ale lui D. Luis de Haro, ale contelui Monterey ș.a. Acești nobili domni nu puteau nici ei să suplinească prea mult lipsa de inițiativă a regelui și dacă stăm să ne gîndim bine, ei înșiși făceau o palidă figură alături de un Fonseca, Alcalá, Mendoza, oameni ai veacului de dinainte! Nemaivorbind de Filip al II-lea! De felul în care descoperea talentele și le îndemna către opere monumentale! De planurile schițate de el însuși pentru transformarea capitalei! Cu toate că înălțarea Escorialului l-a absorbit, a lăsat totuși la Madrid urme mai notabile decît nepotul său, amintind numai și de Alcazar, pe care l-a locuit vreme de patruzeci și patru de ani, prefăcîndu-l aproape în întregime.

Ce straniu destin să fii Apeles-ul acestui Ahile prea puțin eroic! Să pictezi aceeași figură de-a lungul unei întregi vieți! Fiindcă chipul lui Filip pare același în toți acești 37 de ani. În costumul de curte din mătase neagră, în cel de vînătoare, în complicatul costum de campanie, în atlasul alb de ceremonie, în armură de oțel încrustată cu aur, în straie bisericești de gală,—în genunchi, în picioare sau călare — mereu același chip neschimbat privește spre noi. Doar în costumul de mare pompă al rangului său, în purpura regală ori în mantia ordinului Lîna de aur nu s-a lăsat niciodată pictat. Deși regescul chip se schimbă totuși de la un obraz slab la unul mai împlinit, de la cel proaspăt și noted al tînărului la cel însemnat de patimi al bărbatului și la cel mohorît și buhăit al bătrînului, cu toate acestea el poate fi de îndată recunoscut. Recunoști lesne acel oval prelung al feței, cu tenul palid-albicios, căutătura flegmatică și rece a ochilor albaștri de sub fruntea dreaptă, încadrată de bucle blonde,

Scanned with OKEN Scanner

rigid pieptănate; buzele cărnoase și teșite, precum și cunoscuta bărbie masivă. Și așternută peste toate acestea, expresia unei mîndrii care respinge orice apropiere, care îngheață orice dorință de comunicare. Doar o singură dată, către mijlocul acestei domnii, fața i s-a mai luminat parcă, la gîndul unor fapte mari; însă imediat după aceea recade în fixitate și apatie. În toată această lungă perioadă nu și-a ieșit niciodată din rol, chiar și atunci cînd focul izbucnise în culise. Se zice că nu ar fi rîs în viață decît de trei ori; împotriva acestor afirmații există și obiecții, dacă vrei cu tot dinadinsul să le afli; singur Calderón face aluzii pe față la acest fapt, în piesa „Medicul onoarei sale".

Ca tratare și convenție, portretele lui Filip aduc destul de mult cu mai vechile reprezentări ale figurilor regale. Poziția și atitudinea sînt mai degrabă potrivite cu eticheta decît picturale, execuția este îngrijită și trădează o cunoaștere amănunțită a veșmîntului, în stare să treacă cu brio examenul specialiștilor garderobei civile și militare a Curții; veșmîntul poate fi oricînd reconstituit potrivit cu stofa și croiala. Nici o invenție artistică în atitudinile eventual picturale, ca acelea în care se complăceau protectorii lui van Dyck, ca să mai atenueze puțin din rigoarea convenției. Ca portretist, Velázquez pare să perpetueze dinastia unor Antonio Moro, Sanchez Coello și Pantoja. Prin comparație, atitudinile pictorului din Utrecht ne dau impresia că acesta își lua mai multă libertate în ce privește așezarea personajului, poziția mîinilor și expresia. Acest *sosiego* accentuează trăsăturile, aidoma farduri-lor pe fața actorului. Doar întorsătura capului și uneori pătrunzătoarea privire laterală le mai animă. Tocmai pe această privire cade accentul principal. Este o privire ciudată, în nemișcarea cu care își fixează privitorul, urmărindu-l oriunde, cu acel aer distant ce nu îngăduie nici o apropiere. Plăsmuirile sale omenești nu intră în conversație cu privitorul, ca acei lombarzi plini de nerv ai unor Lorenzo Lotto și Moretto. Sînt departe de

Scanned with OKEN Scanner

orice intenţie de exteriorizare. Este căutătura suveranului din timpul audienţei, care se uită în aşa fel la vasalii săi încît să-şi întipărească pentru totdeauna chipul lor, ceea ce vrea să însemne că îi pătrunde cu privirea şi îşi aminteşte de toată ascendenţa lor.

Se remarcă o deosebire substanţială şi în ceea ce priveşte vestimentaţia. Faţă de portretele din vremea lui Filip al III-lea, iese în evidenţă simplitatea acestora. Această simplitate urma să poarte pecetea noului regim de reforme şi economii. Era căutată pînă şi în aceasta nota originală, aşa cum îi şade bine oricărei noi guvernări în opoziţie cu cea precedentă. Lovitura principală a nimerit tocmai mîndrul edificiu al gulerelor de dantelă (*gorguera**, *lechuguilla**), care au fost interzise prin *pragmática* regelui din 11 ianuarie 1623. Acestea au făcut loc unuia scurt şi în întregime neted, ţeapăn din cauza scrobelii ori a unor suporturi din sîrmă, orizontal aproape şi anume *golilla* ce voia să simbolizeze despărţirea de vanitate. Doamnele aveau obligaţia să se deprindă cu gulerăşul din tul, scrobit cu sineală. Fiindcă „aceste gulere olandeze — afirmă Céspedes — au costat în fiecare an ţara mai multe milioane: cu argintul nostru s-au ales străinii, lăsîndu-ne în schimb, ca unor sălbatici, infama (*torpe*) noastră vanitate". Odată cu „gulerele-farfurii" au dispărut şi bonetele (*gorra*), mantiile scurte, *calzas atacadas* (pantalonii pînă la genunchi, mulaţi pe picior şi prinşi de centură) precum şi obiceiul bărbilor lungi; aceasta s-a întîmplat în 1622, an memorabil în analele meşteşugului croitoriei spaniole. Domnii de la Curte deplîngeau apusul vechii demnităţi şi străluciri spaniole. Pentru a da greutate acestor legi cu privire la port, regele trebuia să dea el însuşi exemplul. El s-a înfăţişat brusc într-o căutată simplitate, după cum menţionează amintitul istoriograf al Curţii, „după modelul strămoşilor săi (aceasta însemnînd vechii

---

* Guler plisat

Scanned with OKEN Scanner

regi ai Castiliei), care se pricepeau într-ale modestiei (*Ilaneza*), renunțînd la eleganța costisitoare, ce deschisese patriei noastre porțile mizeriei".

Simplitatea pare să devină acum un cuvînt de ordine și pentru portretiștii Curții. Cel puțin în privința culorii, nu sînt deloc indiferenți; unele portrete sînt pictate aproape numai în alb și negru; sînt pe cît posibil atenuate culorile vii, de tradiție locală, ale țesăturilor. În schimb totul este jertfit în favoarea efectului plastic. Într-un spațiu închis, razele cad din stînga și luminează înfățișarea prin suprafețe largi, nemailăsînd loc decît unor vagi puncte și fîșii de umbră. Fără acest minimum de umbre, pictorul, care nu îi studiase încă pe venețieni, era încredințat că figura își va pierde relieful. Contrastul puternic al acestor umbre provine doar de la lumina de reflex. Probabil că se temea totuși că luminînd chipul pe o suprafață prea mare, aceasta își va pierde din expresivitate. Umbrele nu servesc doar relieful, ci sînt în stare să dea chipului unitate, omogenitate și armonie, ba chiar și spirit. Umbra care coboară de pe arcade se continuă spre tîmple și pometii obrajilor, pînă aproape de păr și face ca ochii să apară mai mari. Fîșia de umbră care însoțește fruntea, se abate către sprîncene, coborînd apoi de-a lungul nasului și ieșind încă odată în relief în dreptul bărbiei, formează o lungă linie, care marchează profilul asemenea unui contur întărit. Accentuarea marginii superioare a pleoapelor, a buzei inferioare și a bărbiei, nu se făcea doar din pricina asemănării, ci fiindcă în aceste părți rezidă expresia demnității.

Într-un cuvînt, figura reprezintă totul, ceea ce se află în jur nu contează. Mai tîrziu, el va include în portrete unele peisaje în planul depărtat, ori imagini de prin odăi. Deocamdată, fundalul, cu excepția vreunui colț de masă ori a unui scaun, este cu desăvîrșire gol. Uneori podeaua abia că se deosebește de perete. Această suprafață goală este

Scanned with OKEN Scanner

pictată într-un ton cenușiu-deschis, neutru și rece dealtfel, care dă senzația unei adîncimi incerte. Pe diagonală, o jumătate mai luminoasă este separată de alta mai întunecoasă. În cea întunecoasă se află chipul, asupra căruia se răsfrînge mai toată lumina. A căutat totuși să evite impresia că personajul nu are cum să se sprijine în partea de jos, plasînd picioarele într-o porțiune mai întunecată. Personajul stă parcă în gol: i se vede totuși umbra, dar aceasta pare a nu ține de nici un trup.

Fondul luminos în discuție reprezenta o inovație a lui Velázquez. Predecesorii săi din Spania, de la Moro încoace, accentuau asupra fondului întunecat, ce punea puține probleme. În schimb, lombarzii, ca Moroni spre exemplu, apucaseră de mult calea luminozității.

Ambele tendințe, atît lumina puternică din lateral, cît și reprimarea a tot ceea ce putea să împrăștie privirea, desigur că aveau și menirea să impună ochiului înfățișarea cu întreaga forță a realității ei. Asemenea vrăjitorilor care acoperă ferestrele și înăbușe cu fum odaia, pentru a forța ochiul să se fixeze asupra unui singur punct, pregătind astfel imaginația cu ceea ce urmează să apară. În fapt, atunci cînd privești fix la un obiect, tot ceea ce se află în jur se pierde ca într-o ceață; cît privește un chip semnificativ, acesta umbrește totul în jur. Este un mod mult mai subtil de a flata personajul reprezentat decît cel din sistemul portretiștilor francezi de mai tîrziu, cu toate acele accesorii sclipitoare care îți furau privirile. Aceste portrete nu sînt desprinse de-a dreptul din viață, dar impresia aderenței lor la realitate este atît de decisivă, încît s-a crezut că nu se poate vorbi de o reflectare a mediului în conștiința artistului. Numai că un asemenea punct de vedere este eronat. Fiindcă Velázquez, bărbat de un caracter foarte personal, a insuflat acest caracter și modelelor sale; și fiindcă acest caracter al său era eminamente spaniol, el se armoniza cît se poate de fericit cu cel al lor, pe care nu făcea altceva decît să-l pună într-o lumină și mai puternică.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul-bust ce-l reprezintă pe rege la optsprezece ani este socotit drept poza originală, folosită apoi la portretul ecvestru. Trăsăturile poartă încă urmele puberului. Arată ca un tînăr englez nu prea isteț, a cărui educație a fost orientată mai mult spre sport decît spre latină sau matematică. Părul blond este pieptănat îngrijit și pomădat, vălurit pe frunte și buclat către tîmple, în timp ce o cosiță șerpuitoare i se lasă pe față. Buzele late conferă figurii un aer senzual și oarecum nătîng. S-ar zice că, judecînd după o atare fizionomie, zelul arătat treburilor statului nu-l va ține mult. Bustul a rămas neterminat și abia mult mai tîrziu a fost adăugată armura cu eșarfă roșie. Nici urmă de vreo influență a lui Rubens, după părerea noastră.

În înfățișarea cu petiția, chipul corespunde întru totul cu cel menționat mai sus, doar că pare ceva mai tras. Îmbrăcat în întregime în negru, regele stă în picioare, lîngă o masă acoperită cu roșu pe care și-a așezat pălăria înaltă. O figură flegmatică și uscățivă, într-o ținută gravă (*portato grave*), pe care un francez sceptic o numea „ascunziș al trupului pentru mascarea carențelor minții". Lipsește acea expresie calmă (*placido*) și binevoitoare, pe care o cunoșteau atît de bine ambasadorii și care era însoțită de o voce cît se poate de plăcută. În acest tablou stă neclintit, tot așa cum obișnuia să stea atunci cînd acorda audiențe, cînd mîna se mișca doar pentru a scoate pălăria și puținele cuvinte stereotipe și bine cîntărite i se desprindeau de pe buze în vreme ce expresia feței rămînea imobilă. Mîinile, iscusit conturate, sînt albe, cărnoase și pline de distincție. Cea stîngă se sprijină pe mînerul spadei (și nu de colțul mesei, așa cum s-ar părea). Cea dreaptă, lăsată, ține o misivă! Sau poate o petiție? Obișnuia să primească petițiile atunci cînd se îndrepta dimineața spre capelă, însoțit de nunțiu și ambasadori; le trecea însă imediat consilierilor săi. Pînă atunci nu se mai văzuseră auguste portrete cu astfel de hîrtii; să fie oare o aluzie la adresa datoriei sale de a guverna singur, a promisiunii de a

Scanned with OKEN Scanner

se ocupă el însuși de treburile statului; să indice cumva un raport nemijlocit cu vasalii săi? Nu este oare regele primul dintre funcționari? Concepțiile epocilor mai vechi, mai mărețe, domină adesea în pretenții și aparențe vremurile următoare, cu totul altele. Astfel, ne aflăm aici în fața unui *roi qui s'amuse*, *un Rè cerimonioso* (Querini), care pozează în omul de stat neobosit, modest, ce-i drept cam nesărat și copiază pe bunicul său Don Felipe *el prudente*, acela care disprețuia cele deșarte și cîrmuia lumea cu un simplu ordin scris.

Asemenea mîini mari, albe, iscusit modelate, apar mai tîrziu doar foarte rar la pictorul nostru. Portretiștilor, ce-și propun drept țel simplitatea, nu le-a venit ușor să redea mîinile. Acestea fac îndeobște concurență chipului prin culoare și expresivitate. Germanii și flamanzii veacului al șaisprezecelea desigur că se temeau prea puțin de acest efect de împrăștiere, din moment ce prezentau mîinile într-un joc de pantonimă atît de plastic în mișcarea plină de vioiciune a degetelor; ei determinau ochiul să se ocupe de ele și îl derutau tocmai pentru a nu afla niciodată ceea ce ascund. Chiar și la van Dyck ele aveau multe de spus; sînt frumoase și mari, dar mai ales foarte tipice: efectul lor, bătător la ochi adesea și plin de prețiozitate. Velázquez însă caută mai întotdeauna să le neutralizeze. În afară de obișnuita și convențională prindere nesemnificativă de spătarul unui scaun ori mînerul vreunei spade, le vîră în mănuși de tot soiul, le ascunde aproape cu totul într-o batistă albă, strînge degetele guralive ca într-un fel de gheară, nu prea estetică dealtfel, sau le lasă într-o fază embrionară, de schiță, mulțumindu-se să le execute doar printr-un simplu contur.

Picioarele constituie și ele o problemă pentru pictorul de portrete, mai ales de cînd cu moda tunicilor scurte și a ciorapilor albi mulați strîns pe picior. În veacul al șaisprezecelea, monarhii și căpeteniile de oști se complăceau în a poza cu picioarele rășchirate, poză care poate fi văzută

la Henric al VIII-lea, pînă și la Maximilian al II-lea, înfățișat de Moro într-un tablou aflat la Prado. Acum, faptul nu mai era socotit drept distins, și picioarele sînt apropiate, ba chiar așezate în așa fel încît să se acopere. Acest sprijin firav, precum și capul mic cu frizura linsă, puse în contrast cu masa mantiei, aveau menirea să confere întregii făpturi un aer zvelt și totodată mai imponderabil. Iluzia este atît de desăvîrșită, încît Filip al IV-lea, care după relatările contemporanilor săi avea proporții delicate (*gracile*) și echilibrate, însă mijlocii (*mediana*), ne apare ca foarte înalt; ne mirăm chiar cum de găsim, la o măsurare a proporțiilor trupului, abia șapte lungimi de cap. Cu aceeași intenție, capul este pictat cît mai aproape de marginea superioară a pînzei, ceea ce lungește de asemenea întreaga înfățișare. Toate acestea deveniseră atunci o modă. Portretele lui Gerhard Terburg arată de pildă ca niște picturi velazqueziene din prima perioadă a maestrului, transpuse însă în mic și delicat. S-a crezut de-a dreptul într-o imitație, fiindcă Terburg fusese probabil și pe la Madrid. Făptura învăluită în mantia neagră, fără a schița vreo mișcare pe fondul peretelui cenușiu și gol asemenea unei plăci de marmură bine șlefuită, mîndria flegmatică, în versiune olandeză de data aceasta, scaunul sau masa tapisată în roșu, pălăria așezată deasupra, să fie toate acestea doar o coincidență? Poate că Terburg a avut cunoștință de stilul Curții spaniole prin mijlocirea lui Peñaranda, cu care s-a aflat în relații la Münster. Este notoriu faptul că olandezii, slobozi acum, cătau cu admirație la alura trufașă a foștilor lor tirani.

O trăsătură comună a acestor portrete, ce poate fi de îndată remarcată, este linia înaltă de privire a pictorului. În timp ce Tițian obișnuia să stea jos atunci cînd își privea modelul, Velázquez stătea în picioare. Din această cauză liniile podelei, de obicei de culoare deschisă, sînt puternic suitoare; în execuția amănunțită însă, nu sînt deloc convingătoare ca perspectivă. Modelul pare uneori că se sprijină în vîrful picioarelor pe un

acoperiș, alteori pare că plutește. Totodată, ca și la pictorii venețieni, chipul se află deasupra liniei de privire: probabil că regele poza pe o estradă. Venețienii introduseseră orizontul jos, aproape de nivelul picioarelor, fiindcă dădea măreție înfățișării; bineînțeles că nu executau și chipul după acest punct coborît, tocmai pentru ca înfățișarea să nu apară într-un racursiu prea forțat.

Aceste portrete ne dau o imagine destul de clară asupra manierei sale dintîi, fără să ne facă însă părtași la entuziasmul de care el însuși era cuprins. Acesta transpare mult mai limpede într-un portret regesc, care și el a ajuns pînă la urmă tot în Anglia (la Sir George Lindsay, Dorchester House, Holford).

Probabil că nu a fost pictat cu mult mai tîrziu decît cele comentate anterior. Tînărul rege, pe chipul căruia se poate ghici încă de pe acum aplecarea spre bigotism, ne apare pe de-a întregul echipat ca și cum ar fi pe punctul să pornească într-o campanie. În mîna dreaptă ține bastonul de mareșal, în timp ce stînga se sprijină pe mînerul spadei ridicate aproape la orizontal. Peste armură, din care se zărește doar o mică porțiune în dreptul gîtului, și-a tras un pieptar din piele galbenă, cu care se asortează mănușile din piele maro și cizmele înalte cu pinteni de aur. Poartă o eșarfă roșie-carmin, avînd chenarul brodat cu fir de aur și o fundă scrobită; mînecі de asemenea brodate cu aur și pantaloni bufanți pînă la genunchi. Pălăria cu boruri largi, împodobită cu pene de potîrniche și cu o perlă mare, este așezată pe masă. Toate aceste detalii ne sînt înfățișate precis, cu competență și nu fără un oarecare umor.

Dacă ar fi fost să picteze un rege-soldat, un *rey batallador*, artistul nici că putea să găsească o figură mai potrivită decît a acestui personaj tînăr, viguros și agil; pare că este gata să sară de-a dreptul în șa. În acești ani pomenea întruna

Scanned with OKEN Scanner

că ar dori să pornească război împotriva Franței, mergînd pas cu pas pe urmele lui Carol al V-lea, lăsînd cîrma statului în mîinile fratelui său. Privirea laterală a feței este fermă și nu lipsită de duh. Nu este acel nou-urcat pe tron, plictisit de treburile statului și de întregul protocol, ci un meșter în *gineta**. Întreaga înfățișare are ceva din rigiditatea soldățească veritabil spaniolă, care era tot atît de îndrăgită pe acele meleaguri precum în alte părți sprinteneala și grația.

Pînă și impresia este mult mai picturală. De pe fondul pictat într-un brun adînc și cald, se desprinde viu înfățișarea luminoasă, cu galben dens, îmbogățit de adăugirile cu roșu și aur. Fața cu trăsăturile ei pale, puternic accentuate prin linii de umbră, are de fapt tonul cel mai deschis. Brațul drept, care ține bastonul de mareșal, se detașează cu putere datorită umbrelor aglomerate în juru-i. Ținuta coloristică în tonul gălbui, este cît se poate de distinsă: ea este delicat armonizată cu blondul figurii. În ciuda unei asprimi încă nedepășite, are ceva din genul lui Tițian.

Ca portret este poate cel mai interesant dintre toate reprezentările regelui. Se observă cum artistul își studiază personajul cu o atenție încă plină de vigoare și cu interesul pe care îl acordă noutății. Mai tîrziu, cînd îl va cunoaște pe de rost, va accentua impresia de ansamblu. Deocamdată este cît se poate de prudent, pentru că ține să-și păstreze creditul abia dobîndit și să combată și invidiile.

Costumul, foarte complicat dealtfel, îi oferă mai mult ca oricînd posibilitatea să se afirme cu adevărat ca pictor. Astfel, acest tablou, la care a trudit pînă și la cele mai mici detalii, este demonstrația cea mai deplină a ceea ce reprezenta în acea vreme idealul său privitor la portret.

Nu-i lipsit de haz să constatăm că acestui remarcabil portret al tînărului rege — mai mult decît oricare altul caracteristic stilului madrilen,

---

* Călărie

Scanned with OKEN Scanner

dintîi, al maestrului — ca și al celui similar al lui Olivares (pictat mai tîrziu) li s-au adus în repetate rînduri în vremea din urmă, tot felul de imputări, fără a se ține seama că o astfel de judecată ar putea trăda incompetența criticului. Tocmai pentru că nu se potrivesc cu gustul modern și părerile comune asupra stilului velazquezian.

La scurt interval după aceea va fi pictat și portretul lui Don Carlos, fratele regelui, pe atunci în vîrstă de vreo douăzeci de ani, cu doi ani mai tînăr decît acesta. Este leit fratele său, doar că are bărbia ceva mai rotunjită și ochii mai mici. Trăsăturile par a se trage de la un portret al lui Rubens, care ne este cunoscut doar prin intermediul unei gravuri a lui Peter de Jode; are un profil cît se poate de spiritual, cu contururi bine precizate, asemănîndu-se cel mai bine cu împăratul, dintre toți urmașii acestuia.

Despre acest prinț, mort în al douăzeci și cincilea an al vieții, se poate afla că trecea drept cel mai robust, cel mai ager și plin de viață, ba chiar și cel mai pătimaș dintre toți cei trei frați. La moartea arhiducelui Albrecht (1621) era pe punctul de a fi trimis în Flandra pentru a se deprinde cu treburile administrației, în preajma regenteivăduve, în rolul de urmaș prezumtiv al acesteia. Olivares l-a ținut departe de treburile statului, ba chiar i-a zădărnicit logodna fiindcă se temea de influența unei prințese străine; Carlos a crescut prin urmare fără să aibă habar de amintitele treburi. Ne-a rămas o caracterizare a lui Mocenigo, din perioada cînd a fost pictat portretul: „Este foarte cumpătat la vorbă și se arată atît de supus față de fratele său, de care nu se depărtează nici măcar un pas, încît nu poți să-ți dai seama cam ce fel de gînduri ascunde. Aceiași tineri nobili, care stau o săptămînă la dispoziția regelui, îl slujesc în cea următoare pe infante. Prînzește cu regele și îl urmează oriunde ca o umbră. Îl părăsește doar atunci cînd acesta studiază rapoartele sau lucrează cu contele duce. Într-un cuvînt, trăiește într-un necontenit prizonierat". Tot astfel, ca turnat din tiparul fratelui său, i-a ieșit și portre-

tul, doar că este într-un ton mai întunecat: personajul înveşmîntat în bogatul port de curte din mătase neagră, precum şi chipul său ca de bronz, se ivesc crepuscular pe fondul ruginiu. Buclele îi sînt bine vălurite, mîna dreaptă frumos modelată apucă dezinvolt vîrful mănuşii, în vreme ce stînga, înmănuşată, ţine pălăria cu borurile largi. Jocul muşchilor din jurul gurii trădează un oarecare dispreţ: *sosiego**-ul lui îi uimea chiar şi pe diplomaţii italieni. A murit în iulie 1632 de o aprindere care, potrivit lui Zuan Corner, a urmat unei confruntări cu Olivares. Se şopteau chiar mai multe. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Capecelatro, se pare că, muribund fiind, l-ar fi prevenit pe rege cu privire la „viclenii tăi sfătuitori".

Se cuvine să pomenim aici şi despre portretul *Tînărului Cavaler*, aflat la München. Dacă avem în minte acele vlăstare regeşti, l-am putea socoti şi pe acesta ca făcînd parte din familie, dacă în cazul său culoarea de cărbune a părului şi strălucitorii ochi bruni nu ar mărturisi pura rasă castiliană. Costumul, frizura, atitudinea, toate ne arată cît de mult s-a preschimbat societatea de la Curte după modelul lui Filip al IV-lea. Pînă şi în trăsături există o asemănare evidentă, de care probabil că era mîndru. Capul prelung, nasul bine arcuit pe care umbra puternică îl măreşte parcă, buza de jos mai răsfrîntă, bărbia rotundă şi pronunţată! Chipul este executat în aşa fel încît să sugereze doar acea apropiere. Grundul brun roşcat serveşte ca fond şi numai în partea de sus este acoperit cu puţin cenuşiu; s-a folosit de acest grund pentru a scoate în relief mănuşa din piele, o jumătate a *golillei* precum şi limita de umbră a feţei.

ELISABETA DE BOURBON

Dintre toate doamnele regale din vremea lui Filip al IV-lea, ne-ar interesa să avem portretul

* Calm

reușit al uneia singure și anume pe acela al primei sale soții, fiica lui Henric al IV-lea și a Mariei de Medici. O natură pură și nobilă, cu haruri și aptitudini de guvernare, care de bună seamă nu s-au valorificat decît scurt timp și tîrziu, o ridică cu mult deasupra tuturor celorlalte doamne regale din epocă.

Elisabeta era cu doi ani mai mare decît soțul ei, căruia i-a fost încredințată în anul 1615; viața lor conjugală a început abia cîțiva ani mai tîrziu. Prezența atrăgătoare a tinerei regine a trezit în timpul tinereții ei patimi romantice, mai tîrziu însă, ca o primă doamnă, și-a cîștigat prețuirea întregii națiuni. Între timp a cunoscut însă anii lungi de uitare și părăsire. Ne este cunoscută, din memoriile doamnei d'Aulnoy, pasiunea îndrăznească pe care i-a dedicat-o spiritualul conte de Villamediana, cel rămas de pomină prin versurile sale satirice. Acesta a apărut la un bal mascat cu un costum pe care erau cusuți nouă bănuți spanioli — *reales* — precum și deviza *Mis amores son reales**; altă dată a pus la cale un incendiu în propriu-i palat, ca s-o poată salva pe regină prinzînd-o în brațe. Toate aceste năzdrăvănii le-a plătit cu viața. Ajunsă la optsprezece ani, oratorul mantuan o socotește o principesă cu mult duh *(d'alti spiriti)*, iar Bossuet, în oratiunea funebră la moartea fiicei ei Maria Tereza, o prezintă „drept cea mai vrednică regină de pe tronul Spaniei și cel mai adesea încercată de nenorociri". Olivares, care se temea de influența ei asupra regelui, cu care a convietuit la început „într-un fel de joc al dragostei și geloziei", nu i-a răpit numai influența politică dar și inima soțului, a cărui fire pătimașă a dirijat-o către tot soiul de femei lipsite de ambiții înalte. Marea ei nenorocire, a cărei vină o purta totuși regele, a fost că i s-au prăpădit toți copiii, patru fete la număr, pînă în anul 1629. Don Gaspar i-a dat-o pe cocoșata lui nevastă ca să-i servească drept *Camarera*

* Iubirile mele sînt regale

Scanned with OKEN Scanner

*Mayor**; aceasta a devenit astfel gardianul ei şi totodată codoaşă pentru rege. Timp de douăzeci de ani a îndurat cu multă răbdare şi stăpînire de sine impertinenţele *(indiscretezza)* contesei. Aceste necazuri şi-au pus o astfel de pecete asupra gesturilor şi cuvintelor sale, încît a devenit obiectul compasiunii generale. Era mai puţin liberă decît cea din urmă dintre slujitoarele ei. Simţămintele ei franceze erau rănite în chip grosolan. Şi cu toate acestea a participat cu mult suflet la cele hărăzite Spaniei de soartă, amărîtă fiind doar de conştiinţa faptului că era în stare să-l sfătuiască pe monarh mai cu folos decît o făcea ministrul acestuia.

Doar un singur portret al Isabelei se află la Madrid, probabil singurul care a mai rămas în Spania şi despre el vom vorbi în capitolul consacrat portretelor ecvestre. Multe altele au fost răspîndite prin străinătăţi. Cu toate că sînt de valori diferite, ele vădesc o anumită similitudine, datorată pare-se uneia şi aceleiaşi poze. Cele mai apropiate de portretul ecvestru sînt alte două tablouri, pe care, după o atentă examinare, nu ezit să le consider în rîndul lucrărilor originale ale maestrului. Ele prezintă mai multe garanţii decît acea reluare de mai tîrziu, dintr-o lucrare străină. Aflate în proprietate engleză particulară, nu sînt prea cunoscute şi nici nu au fost cercetate prea atent. Unul, în care apare în întregime înveşmîntată în negru şi care se află la Mr. Huth, la Londra, provine din galeria spaniolă de la Luvru. Regina poartă un inel pe degetul mic de la mîna stîngă şi ţine un evantai închis, de culoare albă. Un chip gingaş şi deschis: expresia încîntată şi plină de viaţă a strălucitorilor ochi căprui, oarecum maliţioşi, nu este cîtuşi de puţin spaniolă. Celălalt, un portret-bust, l-a obţinut Richard Ford din colecţia generalului Meade; rochia este de culoare galbenă, presărată cu flori de un ton mai închis.

* Cameristă şefă

Scanned with OKEN Scanner

Cel ce se pricepe la pictură nu va nesocoti în aceste picturi lucrul pe viu, dar de bună seamă că nu va regăsi imediat mîna lui Velázquez. Faptul nu ar fi de mirare, cînd este vorba de lucrările sale timpurii. Mai ales că portretul unei femei și nu al oricăreia, ci al unei regine, cerea o tratare deosebită: în afară de acesta nu cunoaștem vreun alt portret de femeie din prima decadă a șederii sale la Curte. S-a spus: Velázquez, care execută de obicei mîinile printr-o schițare sumară, să fi avut el oare răbdarea să ducă la bun sfîrșit aceste mîini de doamnă, albe și netezite? Totuși, altele pe potrivă figurează și în amintitele portrete ale lui Filip și Olivares! Gulerul rotund și alb este aidoma celui din portretul ecvestru. Putem alătura acestor portrete autentice și înfățișarea din galeria de la Christiansborg din Copenhaga. Aici, veșmîntul negru scoate și mai mult în relief frumoasa talie.

Ceea ce se mai poate vedea sînt doar lucrări de școală, destinate în cea mai mare parte drept cadouri pentru Curțile prietene. Ele țin de mai banalele portrete care îi poartă semnătura.

Atunci cînd ducesa de Chevreuse a solicitat portretul Isabelei pentru sora din Anglia, regina a declarat că nu ține cîtuși de puțin să fie portretizată. Este un detaliu care explică poate lipsa de viață și monotonia acestor portrete. Să se fi săturat oare pictorul nostru să tot repete aceeași atitudine a pozei? De unde oare reținerea ei? Poate că modul de a prinde figura pe pînză al pictorului de Curte spaniol nu se potrivea deloc cu gustul francez.

Înfățișarea ei de mari dimensiuni, de la *Hamptoncourt*, a ajuns în Anglia odată cu cea a regelui. În acest tablou, regina stă dinaintea unei coloane masive; de jos, o latră un cățeluș. Mîinile nu se potrivesc cu rangul persoanei. Asemănătoare este și o lucrare descoperită de curînd în galeria de la Viena, unde o aflăm stînd în genunchi, și care fusese expediată de Velázquez în anul 1632 împreună cu un portret al regelui, în chip de dar al Curții spaniole către cea de la

Viena. În ambele lucrări figura pare ceva mai îmbătrînită, expresia severă și înțeleaptă, oarecum marcată de plictis. Poartă ca de obicei o rochie al cărei tighel este brodat cu fir de argint, iar pe deasupra o jachetă cu colț în față, adesea de culoare castanie, căzînd în formă de clopot și acoperindu-i picioarele; la gît, un colier cu mai multe rînduri de perle. Mult mai bogat și vesel ne apare în schimb portretul predecesoarei ei la tron, de aceeași obîrșie și cu același nume, Elisabeta de Valois, cea de a treia soție a lui Filip al II-lea. Aveau cumva grațiile mai multă trecere la curtea acelui sever despot, *în cuarto de la Reina*, decît la aceea a prea-pătimașului Filip al IV-lea?

Este cunoscut faptul că în anul 1628 i-a pozat la Madrid lui Rubens și de aici se trag mai multe portrete, parte din ele chiar de mîna artistului, originalul fiind probabil cel din galeria de la Viena. În acest tablou ține un șal și un evantai. Dublul șir de perle îi ajunge pînă la brîu, iar de rubinul montat într-un pătrat de aur este prinsă o perlă uriașă. Acest chip însă, plin de o sănătate înfloritoare, cu ochi de Junonă, beți de veselia petrecerii, cu bărbia ascuțită și puternic retrasă, nu este decît o transpunere a trăsăturilor ei în genul obișnuit lui Rubens, în care fiica lui Henric al IV-lea abia că mai poate fi recunoscută: reprezintă una dintre cele mai îndrăznețe prelucrări de fizionomii din cîte ne-au rămas de la Rubens.

OLIVARES

Îndată după stabilirea lui Velázquez la Madrid, apare și numele ministrului fără a cărui bunăvoință, situația pictorului la Curte și în preajma monarhului, nu poate fi concepută. Întrucît lucra numai pentru rege, iar ministrul imagina și supraveghea personal tot ceea ce-l privea pe acesta, și casa sa, mergînd pînă la alegerea garderobei,

trebuie ca la toate evenimentele importante ale acestei vieţi de artist să presupunem şi amestecul lui Olivares. Se cunosc puţine amănunte precise despre relaţiile dintre cei doi. Într-o scrisoare din anul 1629, toscanul Averardo dei Medici îl numeşte pe Velázquez favorit al ministrului. Sîntem îndreptăţiţi să credem că artistul l-a cunoscut pe acest om, judecat altminteri cu asprime sau în mod greşit, ca pe un prieten şi protector plin de solicitudine, iar că Don Gaspar, la rîndul său, nu a preţuit în tînărul său concetăţean doar pe genialul pictor, care i-a eternizat chipul ori sfetnicul plin de gust al anumitor proiecte artistice, ci şi pe bărbatul leal ce era. Fie că-şi acorda favorul, fie că ura de moarte, a făcut adesea pentru prietenii săi mai mult decît aceştia ar fi putut spera de la el. Cum de ar fi putut pictorul să uite acea tulburătoare clipă decisivă cînd, după prezentarea probei sale în faţa Curţii, contele i-a înlăturat cu un singur cuvînt pe toţi ceilalţi contracandidaţi! Gratitudinea sa urma să se manifeste în timp, fără echivoc.

Don Gaspar Guzman, născut la Roma în anul 1587, era cel de-al doilea fiu al contelui Enrique, solul regal pe lîngă Sixt al V-lea, vice-rege al Siciliei şi Neapole-lui şi *alcaide* (căpitanul cetăţii) Alcazarului din Sevilla. Mama sa era o Fonseca (contesă Monterey). Bunicul său, Don Pedro, întîiul conte de Olivares, fusese unul din generalii lui Carol al V-lea. „Este născut la Roma — menţionează Khevenhiller, — încolo ţara de baştină îi este Andaluzia şi a fost crescut la Curtea spaniolă, de unde firea, *patria et educatione*, călite şi îndeajuns de severe". Don Gaspar fusese hărăzit tagmei preoţeşti, drept care a fost mai întîi lector la Salamanca, obţinînd mai apoi şi un grad al ordinului Calatrava; tocmai atunci i-a murit însă fratele mai mare. În calitate de proaspăt moştenitor al dreptului de întîi născut, a schimbat „toga universităţii" pentru mantie şi spadă, s-a însurat apoi cu o vară de-a sa, progenitura pocită şi mai vîrstnică a vice-regelui din Peru, Inés de Zuñiga (1607) şi s-a retras la Sevilla pentru a fi mai aproa-

pe de domeniile sale. Aici a trăit vremea îndelungată potrivit cu înclinațiile la care îl împingeau temperamentul și formația. Alcazarul lui Don Pedro cel Cumplit a devenit astfel un loc de întîlnire al eruditilor și poeților; Don Gaspar trecea drept luxos, cheltuitor și un veritabil gentilom. Ducele de Lerma l-a atras către Madrid și i l-a încredințat prințului ca *gentilhombre de cámara*. Mai pe urmă a încercat nu odată, mai cu binele, mai cu răul, să se descotorosească de el. Încetul cu încetul și-a croit drum către cercul intim al familiei regale. La moartea lui Filip al III-lea a priceput că a sosit și ceasul său. I-a fost mai întîi tînărului rege călăuză pentru divertismentele acestuia. De proprietăți vedea între timp unchiul său, Gaspar de Zuñiga. A căutat în permanență și a izbutit să semene discordia între rege și regină. Apoi a făcut iute pasul de la *privado puro* la *privado aguado* — lucrurile ne sînt înfățișate cu mult haz de Alarcon în piesa sa *Los pechos privilegiados*. Filip l-a înălțat la rangul de duce de San Lucar, de unde și denumirea de *conde-duque*. Ajunsese către „mijlocul drumului vieții" fără să se fi preocupat vreodată de treburile statului. Toți cei din Madrid s-au arătat surprinși cînd s-a auzit că ușuraticul gentilom al Curții ar fi început să se ocupe și de politică. „Olivares — scrie mantovanul Bonatti la 6 iulie 1621 — este mai puternic ca oricînd". Obișnuitele plocoane din timpul lui Lerma au fost strict interzise și nimeni nu punea la îndoială cinstea sa; în schimb a înlocuit manierele amabile ale celui dintîi, cu o atitudine neobișnuită în acele cercuri înalte, arogantă și plină de bădărănie, chiar față de persoanele de rang, astfel încît și-a atras „ura unanimă" încă din primii ani; toți cereau cu glas tare înfăturarea lui de la Curte. Cine ar fi bănuit însă pe atunci că guvernarea sa

Scanned with OKEN Scanner

se va prelungi încă douăzeci și cinci de ani! Asupra nici unui alt ministru nu s-au abătut atîtea *pasquille*:* „Cu toții îi doreau moartea"; pînă și pe cea a regelui (lucruri pe care el însuși se vedea silit să le citească) pentru a scăpa de ministru. Mai ales că după moartea lui Zuñiga (octombrie 1622) nu mai avea nici un concurent. Încă din primăvară deținea pecetea (*estampilla*) cu semnătura regală, fapt care a lăsat în cele din urmă pustie anticamera regelui. Cînd într-o bună zi s-au prezentat doar doi petiționari, iar regele se arăta mirat de aceasta, aghiotantul —*ayuda de cámara*— l-a condus la o fereastră de unde se putea vedea forfota din fața încăperilor lui Olivares. Pentru a-l impresiona pe tînărul monarh cu privire la apăsătoarele griji ale guvernării, apărea nu de puține ori împovărat de hîrțoage, purta cu sine o pălărie imensă în care se îngrămădeau tot soiul de hîrtii (*Rè de papelli*), și scotea de la piept și de la cingătoare sumedenie de procese verbale.

Cînd pleca în vreo călătorie, lua cu el tot felul de catastife, dosare și registre. Din această pricină era poreclit *el espantajo de los Reyes***. De fapt își dădea cu adevărat osteneala să recupereze mereu timpul pierdut. Se reținea de la orice distracție, masa îi devenise frugală, iar interiorul cît se poate de funcțional; lucra zi și noapte, astfel încît lumea se mira cum de e-n stare să reziste; se scula cu un ceas înainte de răsăritul soarelui. Îi primea adesea pe delegați șezînd în pat, mai ales atunci cînd se odihnea între două trebi sau cînd lua vreun purgativ. Filip nici nu mai putea trăi fără el, iar dimineața, primul drum al lui Don Gaspar era la rege; dacă acesta se afla în pat, îi amintea în genunchi programul zilei și venea de asemenea și după prînz, precum și seara, înainte de culcare. Pentru ducerea la bun sfîrșit a planului de a îndepărta tînărul cap încoronat (căruia îi

* Satire

** Sperietoarea regilor

Scanned with OKEN Scanner

arăta o veneraţie plină de afecţiune) de treburile statului, nimeni altul nu putea fi mai bine pregătit decît acest fost student de la Salamanca care, în ciuda agitatei sale vieţi de ministru, întreţinea însufleţite relaţii cu oameni de înaltă cultură din epocă, aşa cum erau Quevedo sau Góngora. O mulţime de dedicaţii îi purtau numele, ca de exemplu Circe a lui Lope, urmarea analelor lui Argensola şi Petroniul din 1629. Imensa bibliotecă şi-a adus-o în locuinţa de sub încăperile regelui, în aripa de vest a palatului; după căderea sa, a fost transportată de acolo în nu mai puţin de o sută de lăzi. Singurele daruri pe care puteai îndrăzni să i le oferi erau obiectele de artă şi tablourile. Marile picturi decorative de Rubens din biserica sa de la Loeches, aflate astăzi la *Grosvenor House*, erau un cadou de la rege.

Acestea sînt începuturile omului de stat, despre care s-a spus că a adus monarhiei mai multe ţinuturi decît i-ar fi dobîndit vreodată un cuceritor, rivalul lui Richelieu — pe care-l pizmuia, de care se temea în acelaşi timp şi căuta zadarnic să-l răstoarne, — favoritul care-şi domina regele „nu ca un simplu ministru ci ca un conducător discreţionar al tuturor treburilor statului“ (*Correr*), unul dintre acei exponenţi ai destinului, ursiţi de o soartă potrivnică statelor ce încep să decadă.

Portretele pe care Velázquez i le-a făcut la începutul şi spre sfîrşitul carierei sale de ministru, aparţin celor mai de frunte forme de expresie din întreaga portretistică a lumii.

Firea îi era cît se poate de labirintică. Inteligenţa sa iute şi pătrunzătoare, îndrăzneala şi zelul, nu i-au fost niciodată contestate. În persoana lui s-a întruchipat încă odată tendinţa de dominaţie universală care a fost insuflată Spaniei de către Carol al V-lea. La oameni de temperamentul lui Olivares, asemenea scopuri sînt nedespărţite de ambiţia personală. Totuşi, fără îndoială că era încredinţat că trudeşte numai pentru regele său, pe care încerca să-l aducă în situaţia de a fi numit *El grande*. La toate acestea se potrivea de minune observaţia lui Baltazár

Scanned with OKEN Scanner

Gracián: mulţi sînt acei ce revendică supranumele de cel Mare, care le-a revenit lui Cezar şi Alexandru, dar în zadar, căci fără fapte cuvîntul rămîne doar o adiere de vînt *(un poco de aire)*.

Oriunde se isca vreun conflict, se grăbea să se amestece: în schimb, sleirea totală a tezaurului ţării, ca urmare a decăderii comerţului şi meşteşugurilor, nu i-a pricinuit niciodată vreo grijă. Nu avea nici măcar temperament politic şi spre ghinionul lui a ajuns la cîrma statului fără vreo iniţiere prealabilă. Mintea îi era bizară şi cu toane, plină de neprevăzut; *borracho** — astfel îl numeşte un pamflet, — lăsîndu-se amăgit de tot ce era nou, lipsit de iscusinţă şi tact în alegerea consilierilor săi. La începutul unei acţiuni, nu voia să ţină seama de obstacole; pierdea însă frînele la primul eşec, pe care nu se pricepea să-l prevadă. Se căina în astfel de ocazii şi singur regele putea să-l consoleze. Toate acestea nu aduceau nici un prejudiciu încăpăţînării sale fără margini, cu care înainta pe un drum greşit sub auspicii ameninţătoare. Poseda o elocvenţă originală şi viu colorată, pe gustul epocii, cînd sarcastică, cînd fanatică, nu lipsită însă de interes; îi plăcea să se asculte vorbind, însă vehemenţa efuziunilor sale trăda o agitaţie lăuntrică. La ce bun neîncrederea sa faţă de restul lumii, lipsa machiavelică de scrupule în alegerea mijloacelor, din moment ce nu era în stare să-şi stăpînească patimile! Era de ajuns o singură vorbă ca să-l facă să izbucnească în imprecaţii şi ameninţări la adresa ambasadorilor, a principilor, statelor şi naţiunilor acestora. Era susceptibil şi nu ştia de glumă: nu doar bigot, dar şi mizantrop şi superstiţios. Vorbea despre lume şi despre nemărginirea ei asemenea unui călugăr capucin şi păstra în odaia sa o raclă în care se lungea uneori în sunetele unui *De profundis*. Invidiez, exclama el, soarta celui din urmă dintre hamalii palatului *(barrendero)*. În fiinţa sa pot fi întrevăzute începuturile unui cleric: era

---

* Beţiv

ceva procțesc în înclinația sa pentru mijloacele indirecte și conspirative, în dorința pătimașă de dominație și răzbunare, în predicile pline de meandre. Vărsarea de sînge îl înfricoșa. Ar fi avut succes pînă la urmă, dacă politica sa ar fi fost susținută de mersul vremii. Însă ea a coincis cu inevitabilul reflux al Spaniei, de la efemera poziție de putere mondială, la hotarele ei firești din evul mediu.

În muzeul din Madrid se află doar un singur portret al contelui-duce ieșit de sub penelul maestrului; el se leagă de o perioadă mai tîrzie din biografia lui Olivares. Se poate crede oare că i-a pozat doar o singură dată în răstimpul a douăzeci și doi de ani? În afara acestui original din care ne privește ușor vanitos, mai-marii Curții ori principii străini să nu fi solicitat și ei oare portrete ale acelui om de temut? Bineînțeles că tot atît de firesc ar fi fost ca ele să dispară după căderea înaltului personaj. Căci cine ar mai fi avut oare chef să aibă în preajmă întunecatul său chip. De fapt, în afara hotarelor Spaniei, pe lîngă numeroasele lucrări de atelier și cópii ale timpului, mai pot fi amintite și cîteva originale; există de asemenea și gravuri după originalele pierdute ale lui Velázquez.

Aceste picturi și gravuri se împart în două grupe. Unele, mai puțin numeroase, îl înfățișează de la mijlocul anilor treizeci ai secolului pînă la anul patruzeci și sînt executate în primul stil al artistului. O figură chipeșă cu trăsături aspre, nu lipsite însă de noblețe, sub care poți bănui mai degrabă un condotier din războiul de treizeci de ani decît pe intrigantul zelos la scris și la vorbă al politicii înalte, ori pe intendentul aventurilor de o noapte ale maiestății sale. Căci așa s-ar cuveni să ni-l închipuim pe gloriosul său străbun Guzman el Bueno, ale cărui trăsături au reapărut poate pe figura acestui urmaș mai puțin belicos. „Este impunător ca persoană — notează Khevenhiller— și aduce la chip cu un împărat roman". Se mai poate regăsi ceva din cele zugrăvite de Voiture:

„Un cavaler înalt și bine făcut, cel mai galant bărbat de la Curte și cel mai iscusit călăreț din întreaga Spanie".

Portretul care se afla odinioară la *Dorchester House* îl surprinde în plină ascensiune către putere; probabil că provine din colecția casei Altamira, cea care moștenise titlul de duci de San Lucar. Este cel mai reprezentativ portret pictat în stilul Velázquezian timpuriu și fiindcă acest stil nu a fost cunoscut mai deloc, autenticitatea tabloului a fost pusă sub semnul întrebării. Particularitățile chipului și ale întregii înfățișări, acuitatea observației și finețea reprezentării, fidelitatea cu care sînt redate costumul, însemnele precum și întreaga atitudine, toate potrivite de ministru în acord cu pictorul său, fac din acest portret un soi de compendiu al biografiei personajului, așa cum acesta ar apărea în raportul confidențial al unui sol venețian.

Această lucrare de excepție pare a fi fost pictată ca o replică la tabloul regelui; posibil ca ambele să fi fost destinate contelui; poate tocmai de aceea a trebuit să repete portretul favoritului pentru maiestatea sa. Această reluare aproape identică (dacă nu cumva situația nu este inversă) se află de asemenea în Anglia, în colecția Huth. Lipsesc doar inelul din extremitatea dreaptă și fragmentul de perdea roșie dintr-un colț.

Chipeșul bărbat, învești mîntat cu totul în negru pe un fond gri deschis, stă în picioare întors mult către stînga, iar ochii săi pătrunzători fixează din lateral privitorul. Deasupra frunții înalte, cu proeminențele ei puternic reliefate (mai ales cea din mijloc), se află peruca. Nasul este coroiat, buza de sus subțire și ușor retrasă, bărbia ieșită în afară (în acord cu porțiunea de dinapoi a craniului, mult dezvoltată), iar barbișonul tuns drept. Privirea oarecum ostenită este gravă, în armonie cu larga și lunga mantie neagră, ce atîrnă cu o eleganță neglijentă peste umărul stîng, lăsînd chipul în întregime liber. Robusta mînă dreaptă se sprijină de masa așternută cu mătase ruginie; în ea ține o cravașă, semnul mai-marelui peste

Scanned with OKEN Scanner

grajdurile regale (*Caballerizo mayor*). Această influentă dregătorie, pe care odinioară o deținuseră Ruy Gomez și Lerma, era cheia către paza monarhului și accesul la favorurile acestuia. Pare că îi așteaptă ordinele, însă mai știe că: *Todo es mio**. Stînga, lată și greoaie, se odihnește pe mînerul spadei acoperit de mantie. Nici spada nu se zărește; se mulează însă de-a lungul mantiei și o ridică la spate cu vîrful. La cingătoare poate fi văzută cheia de aur a dregătoriei de mai-mare peste încăperile regale. O bandulieră aurită îi trece peste piept: pe pieptar și pe mantie este cusută crucea verde a ordinului Alcantara. Pe masă se află pălăria împodobită cu o agrafă în chip de giuvaer și bastonul de comandant al armatei. Linia amplă a desenului este sigură și delicată; tușele penelului largi și pierdute, modelarea realizată prin umbre mai deschise, iar tonalitatea gri deschis, cu nuanțe bătînd spre galben.

Portretul este de fapt o replică plină de tîlc la celălalt portret pictat de artist, cel al lui Filip, tînărul fante, plin de naivitate și bune intenții, cu gîndul doar la vînătoare, teatru și fuste, în antiteză cu bătrînul vulpoi încolțit de toți căței de la Curte. Buna primire a tabloului este atestată și de numeroasele replici care s-au mai păstrat. Anterior acestuia, fiindcă lipsește peruca, este originalul splendidei gravuri a lui Paul Pontius, căruia Rubens, înainte de călătoria în Spania, i-a conceput un chenar heraldic. Lucrarea în grisai utilizată de gravor, se găsea pînă nu de mult în galeria Hamilton. În primele imprimări, bărbuța coboară pînă în dreptul *gollilei*. Părul nu este prea bogat, pe creștet chiar rărit. Poartă peste armură o eșarfă de culoare roșu-carmin. Desenul este redat cu finețe de Pontius, dar în luciul suprafețelor figurii cît și în vioiciunea privirii distingem școala lui Rubens. Potrivit stihurilor latinești, s-ar cădea să-l recunoaștem aici atît pe gravul și onestul bărbat de stat, cît și pe oratorul plin de duh.

---

* Totul este al meu

Scanned with OKEN Scanner

Pe soclul cu distihul lui Gaspar Gevartius, alături de care stau doi amoraşi ţinînd emblemele Minervei şi ale lui Hercule, se află blazonul casei, iar deasupra, portretul încadrat într-un chenar simplu, de formă eliptică, alcătuit din şiraguri de perle împletite cu ramuri de palmier, iar alături făclii şi trîmbiţe. Deasupra, un grup simbolizînd ambiţiile lui ascunse îndărătul unei *frons serena*: globul pămîntesc încununat cu lauri, şi luceafărul de seară încins de şarpe: stăpînirea lumii de către Hesperide pînă în vecii vecilor care, aşa cum o făgăduieşte ramul de măslin, înseamnă deopotrivă şi mult dorita pace.

Olivares avea umerii strîmbi şi dacă am da crezare unei gravuri de Pedro Peret, inclusă într-o descriere a Constantinopolului dedicată ministrului, înfăţişarea acestuia nu se potrivea cîtuşi de puţin cu cele zugrăvite de Voiture. Arta redării veşmintelor stăpînită de pictor, a izbutit însă să ascundă acest defect.

Chipul enigmatic şi baroc din palatul madrilen al ducelui de Villahermosa, în care unii au crezut a-l recunoaşte pe Olivares tînăr, o adevărată caricatură involuntară, nu-i aparţine lui Velázquez. În schimb portretul de acolo al bătrînului D. Diego Corral, cu acea pelerină largă şi privirea severă trădînd înţelepciunea vîrstei, aminteşte de portretul lui Olivares de la Holford.

Printre primele portrete realizate de Velázquez în anul strămutării sale la Madrid, se numără şi acela al lui Charles Stuart, prinţ de Wales, sosit în Spania cu romanticul gînd de a cere mîna prinţesei. Moştenitorul coroanei engleze i-a pozat cu puţin înainte de plecarea sa; a rezultat de aici o schiţă pe care prinţul a recompensat-o cu un dar de o sută de *escudos*; se pare că ar mai fi arătat pictorului şi alte „deosebite semne de simpatie". Această schiţă nu este menţionată în nici un inventar; cu cîţiva ani în urmă un englez a făcut oarecare vîlvă cu o pretinsă descoperire. Şederea la Curtea spaniolă a acestui prinţ dotat şi priceput într-ale artei nu a rămas fără consecinţe: pasiunea

Scanned with OKEN Scanner

sa pentru tablouri, îndeosebi pentru cele ale veneţienilor, a atras probabil atenţia tînărului rege asupra valorii unor teazaure pe care le moştenise. Atunci cînd a văzut în castelul de vînătoare Pardo faimosul tablou al Antiopei de Tiţian, acea *Venus de la Pardo* cu încîntătorul ei peisaj alpin, s-a exprimat despre acesta în termeni care-l obligau pe rege, după uzanţele curtoaziei spaniole, să i-l dăruiască. Filip a ordonat printr-un „decret" din 11 iunie *marqués*-ului de Flores Dávila ca tabloul să fie remis lui Baltazar Gerbier, pictorul amiralului englez. *Marqués*-ul a trimis mai departe ordinul către Carlos Balduin, conservatorul castelului, abia după trei săptămîni (la 1 iulie). Acest tablou era socotit printre cele mai de preţ ale Casei regale; atunci cînd Filip al III-lea a primit vestea despre incendiul de la castel, în care s-au prăpădit cele mai bune tablouri, dar mai ales galeria de portrete înjghebată de Filip al II-lea, prima lui întrebare s-a referit la soarta acestui Tiţian, pentru a spune după aceea: „Este o adevărată consolare, pentru că celelalte pot fi totuşi înlocuite".

Potrivit catalogului colecţiei de tablouri a lui Charles I de la Bathoe, acesta adusese din Spania şi o *Fată cu mantie de blană*, care a ajuns apoi în colecţia Crozat şi de acolo la Ermitaj, un *Ioan Botezătorul* arătînd drumul cu crucea de trestie şi un *portret al lui Carol al V-lea* cu dogul său irlandez. Pe acesta din urmă l-a răscumpărat mai tîrziu, din moştenirea lăsată, ambasadorul spaniol. Însă, potrivit lui Carducho, regele îi oferise în dar şi cîteva dintre scenele mitologice din camera picturilor lui Tiţian, aflată în spatele „grădinii împăraţilor"; pictorul Curţii a văzut cele două *Diane la scăldat*, *Danae* precum şi *Europa*, „împreună cu celelalte" gata împachetate (*encajados*). În cele din urmă, a plecat fără să le ia cu sine, poate fiindcă renunţase la căsătoria plănuită. Totuşi se pare că şase ani mai tîrziu, Sir Francis Cottington ar fi făcut unele demersuri pentru a le clinti de acolo.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste cadouri și achiziții constituie începutul acelei colecții ce urma să devină prima dintre colecțiile de tablouri ale lui Tițian din Europa. Cinci ani mai tîrziu a fost achiziționată galeria Gonzaga de la Mantua. Acolo unde nu a putut obține originalele, l-a însărcinat pe Michael Cross, plătit anume pentru aceasta, să execute cópii după tablourile din palatul de la Madrid și din Escorial; de asemenea și pe miniaturistul Peter Oliver. Dealtfel cópii după tablouri erau lesne de obținut în acea vreme la Madrid; atunci cînd contele Harrach, însoțit de Carreños, a vizitat Alcazarul, a aflat acolo un pictor care executa stocuri întregi de astfel de cópii și a cumpărat de la acesta patru Guido precum și doi Correggio de mai mici dimensiuni.

PICTORI DE CURTE ITALIENI

În acești ani, Velázquez a pictat primul său tablou cu subiect istoric, un episod din trecutul nu prea îndepărtat. Tabloul, un unicat prin caracterul său în parte alegoric, s-a pierdut. Circumstanțele realizării sale aruncă însă o lumină interesantă asupra tendințelor și condiției lumii artistice madrilene și a poziției sale față de această lume. Aveau cu ce să se mîndrească, fiindcă se bucura de o poziție cît se poate de privilegiată; intrase însă pe un teren unde realizările, veritabile ori numai formale, aduc după sine consecințe care ne amintesc în permanență că ne aflăm la Curte. Un scriitor al timpului ne asigură că la Madrid s-ar afla atîtea talente strălucitoare și coloriști îndrăzneți, încît s-ar putea împodobi cu ajutorul lor nu numai orașe, ci chiar țări întregi. Aprecierea realizărilor artistice ale celor dispăruți cît și a celor în viață era un subiect de conversație preferat al cercurilor distinse; acei puțini artiști care izbuteau să se ridice se puteau aștepta deci la o critică severă. Nici Velázquez nu a fost scutit de unele caracterizări nedrepte.

Scanned with OKEN Scanner

În fruntea obștei de pictori madrileni se aflau ultimii reprezentanți ai coloniei de artiști de la Escorial care, încă de pe vremea fostului rege, puteau fi văzuți în număr destul de mare, lucrînd la împodobirea castelului Pardo. Aceștia erau trei italieni, distinși cu mult rîvnitul dar slab retribuitul titlu de pictor al Curții (*pintor del rey*). În anul 1623, Velázquez i-a găsit acolo drept colegi, în afară de Gonzalez, pe cei doi italieni, Vicencio Carducho și Eugenio Caxesi. Carducho se născuse la Florența și venise în Spania de la o vîrstă fragedă, împreună cu fratele său mai vîrstnic, Bartolomeo; celălalt era fiul unui aretin, dar născut la Madrid în anul 1577. După moartea amintitului Gonzalez, și-a făcut intrarea un al treilea (către 1615), Angelo Nardi, care beneficiase de întreaga sa educație artistică în Italia. Velázquez avea astfel în preajmă trei artiști de obîrșie toscană bărbați care, în ciuda faptului că unul dintre ei nu văzuse niciodată Italia, se simțeau italieni cu întreaga lor ființă, erau foarte apropiați între ei, executaseră multe lucrări împreună și erau pe deplin încredințați de geniul artistic înnăscut al națiunii lor de origine. Nimeni nu se putea măsura cu ei în ce privește cunoștințele, îndemînarea și productivitatea. Lucrările lor din cele mai bogate și distinse lăcașuri sacre, cum erau cele din Toledo ori Guadalupe și din alte ctitorii ale unor înstăriți prinți ai bisericii, mărturisesc despre reputația de care se bucura. Se arătaseră activi și pe calea scrisului, pe tărîmul ridicării nivelului de educație artistică din partea locului, fie prin lucrările originale, fie prin traducerea unor cărți italiene de căpătîi. Au reușit să se adapteze mediului spaniol grație unei abilități native, așa cum dealtfel trebuia să facă orice om care dorea să viețuiască acolo. Tablourile lor nu le trădează de îndată obîrșia italiană. Cu toate că purtătorul lor de cuvînt numește acea perioadă a Escorialului drept vremea „cînd a fost acreditată în Spania adevărata cunoaștere și prețuire a artei", și cu toate că doi dintre ei legaseră o strînsă rudenie cu pictorii lui Filip al II-lea, totuși stilul lor

Scanned with OKEN Scanner

nu avea nimic comun cu cel al meșterilor Escorialului: Pellegrino Tibaldi, Zuccari, Cambiasi. Cu greu s-ar fi putut sustrage prefacerilor timpului, cu toate că priveau prezentul ca pe o epocă de declin. Lucrările lui Vincencio Carducho se aseamănă foarte puțin cu cele ale fratelui său Bartolomeo; raportul dintre ele amintește oarecum de cel dintre tablourile lui Cristofano Allori și ale tatălui său Alessandro. Nici urmă în lucrările lor de acel adînc simț al metodei, propriu manieriștilor pe care îi elogiază, de idealurile acestora privind forma, de știința și vigoarea desenului ori de acel colorit rece și lipede, ce răsfrînge lumina. Îi poți vedea cum aderă la gustul spaniol, cum se alătură în diferite ocazii individualismului popular, procedînd la executarea temeinică a detaliilor mai puțin reprezentative, la efectele de lumină și culoare, cînd fantastice cînd realiste, gîndind probabil că prin aceasta își manifestă îngăduința.

Patrician de origine, tatăl lui Eugenio Caxesi fusese solicitat odată cu Romulo Cincinnato de către Filip al II-lea, prin mijlocirea lui Requesens, trimisul spaniol la Roma (1567). El era între altele și traducătorul celor „Cinci ordine" ale lui Vignola. Mama lui Eugenio era însă spaniolă; se numea Casilda de Fuentes și era fiica lui Juan Manzano, camerier la Escorial. În tablourile artistului apar mase largi de umbre și lumini, tipuri naționale precum și o *grandezza* mai degrabă mohorîtă; tonurile mijlocii și culoarea locală se bucură de prea puțină atenție. Dacă ar fi să ne luăm după tablourile sale cu motivul calvarului, aflate în biserica principală de la Alcalá, l-am putea socoti ca făcînd parte dintre tenebroși. *Madona* sa este o castiliană cu sprîncene pronunțate, cu ochii mici și negri (Prado). La Madrid, în biserica S. Antonio de los Portugueses pot fi văzute sfintele Elisabeta și Engracia, două apariții auster monahale, însă totuși de neam regesc; legenda lor ne este prezentată în planul depărtat sub forma unor schițe ingenioase. *Agamemnon*-ul (astăzi pierdut) din *salon nuevo* al palatului a fost prețuit la o mie de ducați (din care însă nu a primit pînă la urmă nici unul).

Scanned with OKEN Scanner

Într-o pictură cu subiect istoric contemporan, se apropie de genul lui Velázquez, cu care de altfel intrase în concurență în acea vreme.

Florentinul Angelo Nardi s-a format după toate preceptele academiei din Bologna, la umbra venețienilor; el a introdus în școala respectivă o caracteristică a prezentului. Ne putem edifica asupra posibilităților sale urmărind ciclul de tablouri din biserica bernardinelor de la Alcalá (construită de Juan Monegro), pe care l-a întreprins pentru fondatorul ordinului, cardinalul-arhiepiscop de Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Roxas (mort în 1618), ciclu încheiat potrivit semnăturii sale în 1621. Lucrarea s-a bucurat de un succes deosebit, așa încît a primit de îndată comenzi asemănătoare, unele chiar și mai mari, de la înalte personagii din lumea clerului.

Acolo, la Alcalá, a pictat șapte tablouri mari de altar și alte două pentru pereții laterali din *capilla mayor*. În acestea observi un artist care și-a însușit pe deplin mijloacele de redare ale italienilor, după toate prescripțiile lui Carracci. Linia savantă a desenului școlii romane fuzionează cu efectele picturale ale italienilor din nord, cu puternicul clarobscur și incursiunile îndrăznețe ale lui Tintoretto, cu fastul culorilor și costumelor lui Paolo. *Sfîntul Sebastian* de o juvenilă grație precum și un vînjos sfînt *Petru crucificat* se detașează dintre mai multe nuduri de același gen. *Sfîntul Laurențiu* și *Asunta* sînt pline de studii după Tițian. Varietatea în plăsmuire, realismul expunerii, vigoarea motivelor în mișcare (calul care sare, reluat adesea) conferă toate o nuanță de interes acestor tablouri. Mai întîi de toate faptul că utiliza un chip fericit clarobscurul pentru delimitarea planurilor, pentru reliefarea sau estomparea personajelor principale; la fel și în scenele nocturne sau în cele de apoteoză, în care lăsa să se pogoare o lumină bine dozată asupra grupului central.

Probabil că tocmai reușita acestei opere l-a determinat pe Filip al IV-lea să-l numească pictor al Curții (la 30 mai 1625), la început fără salariu.

Scanned with OKEN Scanner

Intenţiona ca pe viitor să reţină salariile pictorilor săi şi să le plătească lucrările doar cu bucata. Datoriile Curţii către pictor se ridicau însă în 1631 la nu mai puţin de 22.536 reali! Oricum regelui îi era binevenită experienţa lui pentru estimarea tablourilor ce îi fuseseră trimise din Italia.

Cel de-al treilea şi cel mai de seamă dintre „pictorii regelui" era (începînd din 1699) Vicencio Carducho, florentin de origine, al cărui frate Bartolomeo lucrase alături de Zuccaro la cupola domului din Florenţa. Cele cîteva tablouri rămase de la el (cum sînt de pildă *Cina* şi *Coborîrea de pe cruce*) se disting între toate lucrările pictorilor de la Escorial prin acurateţe şi conştiinciozitate, vădind în colorit unele reminescenţe de la Andrea del Sarto.

Vicencio, numit şi moştenitorul universal al artei lui Sarto, avea o constituţie întru totul asemănătoare celei a marilor practicieni italieni, mobilitatea şi adaptabilitatea acestora, uimitoarea lor putere de muncă. Din punct de vedere al numărului şi al suprafeţelor pictate, tablourile sale nu au fost nicicînd egalate de vreun pictor spaniol. Fiind şi un bun dascăl, avea putinţa să atragă o mulţime de elevi la executarea unor proiecte de o asemenea amploare. Scrierea sa dedicată picturii atestă şi o pană iscusită. În amintita scriere ni se dezvăluie ca un artist sobru, cu principii severe şi o înaltă credinţă în demnitatea artei. Îi lipsea însă acea personalitate puternică necesară unui artist ce profesează o astfel de credinţă. Expresia este în general fadă, acţiunea teatrală, iar efectul emoţional forţat. Portretul său, aflat altădată în colecţia lui Sir W. Stirling, ca dealtfel şi cel gravat în aramă, după o altă poză, pentru cartea sa, ne descoperă un cap uşor alungit, cu fruntea înaltă, de o severitate aproape ascetică; palmele îi sînt grele şi osoase. În tablourile sale, mai ales în cele de început (*sfîntul Francisc* — Valladolid, 1606; *Predica Botezătorului* — Academie, 1610) ne confirmă faptul că şi-a început cariera la Valladolid ca pictor de decoruri. În

Scanned with OKEN Scanner

picturile retablului din Guadalupe vădește puternice efecte de lumină și dimpotrivă, în întîmplările sfîntului Juan de Mata ilustrează modul coloristic mai vesel al celei de a doua maniere florentine a artistului. A urmărit în chip metodic să ofere publicului său motivele preferate ale spiritului de devoțiune spaniol. Făpturile monahale în zdrențuitele lor sutane, agitate, cu priviri stăpînite de extaz; îngerașii bălai și dulcegi ce se zbenguiesc pe irizate căi de lumină, cît și grațioasa, oarecum afectata madonă, sînt încercări pline de talent, lipsite însă de veritabilul har, pe care abia mai tîrziu îl va dovedi Murillo. Totuși, Sir W. Stirling remarca cu privire la apariția sfintei Fecioare (din Viața sf. Bruno) că: „puțini pictori castilieni au fost în stare să-i redea frumusețea delicată și ușor senzuală".

Tocmai în această vreme, în care își face apariția și narațiunea de față, preluase cea mai importantă comandă din cariera sa: cele cincizeci și patru de tablouri în ulei, de mari dimensiuni, înfățișînd episoade din viața mînăstirească, destinate galeriei din *Certosa de Paular*. Ele au fost salvate în circumstanțele secularizării, prin transferarea lor în muzeul național de la S.Trinidad din Madrid; unele dintre cele mai reușite mai puteau fi încă văzute , după desființarea muzeului, în galeria superioară de la *Ministerio del formento*. Pentru această lucrare a primit suma de șase mii de ducați, în patru tranșe anuale (1628—1632). Nu s-a mărginit la desenele cu creta pe hîrtie albastră; a executat și schițe în culori la tablouri. În galeria națională de la Edinburgh putea fi văzut un mic tablou nu lipsit de tîlc, „Visul papei", înregistrat sub numele lui Velázquez, mai promițător în substanță decît toate celelalte picturi executate de Carducho. Bogatele tente roșii ale planului apropiat în care apare cortul papal, atrăgătorul și mănosul peisaj din planul îndepărtat — totul întrețesut cu reflexe argintii — dau o impresie de ansamblu ce explică atribuirea acestei lucrări lui Velázquez.

Scanned with OKEN Scanner

Odată parcursă cartea lui Carducho, te-ai aştepta la o operă artistică de un stil cît se poate de riguros, în genul lui Le Sueur, cu ale cărui lucrări i-au comparat tablourile de la Paular, nu numai Sir W. Stirling dar şi francezii înşişi, şi aceasta în avantajul lui! Se întîmplă însă tocmai contrariul. Firea spaniolă predomină chiar şi asupra unei minţi atît de teoretice cum era aceea a lui Vicencio. Într-adevăr, compoziţia vădeşte multă artă, sutanele albe ale siluetelor înalte de călugări sînt temeinic studiate. Însă ceea ce este demn de remarcat în aceste tablouri este tocmai partea dispreţuită în teorie de pictor: belşugul epic şi coloristic în naraţiune şi ornamentaţie; arhitectura aerată a scenelor bogate în vaste privelişti castiliene; mînăstirile şi tipurile ţărăneşti. Cultivă cu precădere motivele paşnice, exaltate, ori pe acelea pline de oroare ale legendelor mînăstireşti. Damnaţiunea lui Raimund este o scenă de groază tipic hofmanniană.

Căutînd să se elibereze de stilul mînăstiresc spaniol, Carducho a întreprins o călătorie la Valencia, pentru a lua cunoştinţă de lucrările lui Ribalta, şi o alta la Granada, unde călugărul Juan Sanchez Cotan (mort în 1627), odinioară aflat şi el la Paular, zugrăvise aceleaşi întîmplări în biserica din faţa porţii de la Elvira.

DIALOGURILE LUI CARDUCHO– „DISCURSOS"

Aceşti trei toscani care aveau acum o mare trecere la Madrid, chemaţi pretutindeni unde se căuta lucru artistic de soi, s-au trezit pe neaşteptate alături cu un tînăr din provincie, copleşit cu rente şi demnităţi de curte, încărcat de favoruri ca nimeni altul din vremea lui Filip al II-lea încoace. E drept că nu se amesteca în treburile lor; nu umbla să solicite decorări de retabluri ori de plafoane din încăperile palatului. Numai că rănile provocate mîndriei sînt adesea mai du-

Scanned with OKEN Scanner

reroase decît cele aduse pungii. Pe ce se întemeia oare succesul său? Ce probe îi justificau oare poziția? Cîteva portrete și scene de bucătărie. Piese menite să stîrnească mai degrabă îndoială printre veritabilii meșteșugari ai picturii. Nici măcar nu dovedise că ar fi fost în stare să intre în concurență cu ei. Curînd au putut fi văzute două tabere stînd față în față. Vicencio și-a expus în mai multe rînduri părerea; în cele din urmă și-a așternut necazul și plîngerile pe hîrtie și a găsit de cuviință să le facă cunoscute într-o lucrare cu conținut mai amplu.

Potrivit lui Cean Bermudez, *Diálogos sobre la Pintura* (1633) ar fi cea mai bună carte despre pictură scrisă în limba spaniolă. Uneori ai impresia că-l asculți în ea pe însuși Mengs al lui. E scrisă, ce-i drept, într-un limbaj clar, viu, ferit de *estilo culto* și își apără tezele în ea cu convingere și consecvență; ca producție scriitoricească este fără îndoială deasupra celor mai multe dintre lucrările similare ale conaționalilor săi. Are mai multă pătrundere decît Pacheco, doar că-i lipsește elementul direct, abundența de note originale. Pe de o parte, artistul care privește cu un ochi foarte personal, care nu-și precupețește reputația nici măcar atunci cînd este nevoit să-și contrazică propriile principii, de altă parte manieristul trufaș, privind numai prin lentilele principiilor sale, robit pe de-a întregul de predică, fără pic de înțelegere pentru ceea ce îi este străin. Analele trecutului sînt interesante pentru el mai ales în măsura în care certifică onorurile cuvenite artiștilor. Relatarea sa despre Italia, pusă pe seama unui călător abia întors de acolo, cu care își începe cartea, este copiată după Vasari; spaniolul Pacheco, însă, cunoștea mult mai bine Florența, „Atena modernă, adevăratul adăpost al artei noastre", decît acest florentin. Atribuie ridicarea clopotniței de la *Santa Maria del fiore* lui Cimabue, pe *Perseu* lui Bramante, iar Fiesole este pentru el numele unui sculptor, nu al unei localități; acel călător al său admiră statuia lui Iuliu al

II-lea în S. Petronio din Bologna și îl vede în statuia lui Lorenzo de Medici pe Octavian; *David*-ul lui Michelangelo, maestru pe care îl divinizează dealtfel, este „tot atît de demn de admirație" ca și Hercule al lui Bandinelli.

Pretextul formal al cărții era următorul: de treizeci de ani încoace, pictorii Castiliei intrau din cînd în cînd în panică la vestea că vor fi supuși și ei unui impozit asupra afacerilor comerciale, obișnuit în partea locului. Acest *alcabala** fusese ridicat în timpul domniei lui Filip al II-lea, potrivit relatării lui Morosini, la un quantum insuportabil de mare. Cota era de 8 pînă la 10 procente din suma oricărei tranzacții comerciale, pînă și a vînzării ouălelor și a salatei, circulația aceleiași mărfi ajungînd să fie supusă impozitului de mai multe ori în aceeași zi. Urmarea acestei situații a fost o înțelegere între bresle și autoritățile fiscale asupra unei sume forfetare, care aducea totuși statului, în anul 1581, un venit suplimentar de trei milioane și jumătate în aur. Perceptorii locali obișnuiau să-i impună și pe pictori. Domenico Theotocopulos, atunci cînd a fost chemat, în anul 1600, la Illescas, s-a opus cel dintîi *alcabalero*-ului local, iar consiliul finanțelor (*Consejo de hacienda*) din Madrid i-a dat dreptate. Impozitul îi irita pe artiști nu atît pentru pierderea bănească, cît mai ales pentru așezarea profesiunii lor, pe care și-o închipuiau liberă, pe aceeași treaptă cu cea de artă remunerată.

Astfel de impozite îi puneau în situații penibile pe artiștii care-i frecventau pe cei mari sau Curtea-regală. Au fost puse în mișcare toate argumentele — subtilitatea juridică, erudiția istorică, metafizica artelor frumoase, — au fost mobilizate cele mai iscusite condeie ale acelor *ingenios de la corte*** pentru a-i scăpa de această ocară. Mai bine de o treime din cuprinsul cărții comentează cele șapte păreri autorizate, chemate să sprijine în

* Impozit, bir
** Talente, literați ai curții

Scanned with OKEN Scanner

fața instanțelor fiscale propunerile pictorilor. Între cei menționați se aflau Lope de Vega și Jauregui. Litigiul a fost soluționat în cele din urmă în favoarea artiștilor.

Această dispută dă tonul dialogurilor, pline de ieremiade asupra lipsei de prețuire a artelor în Spania, motiv mai vechi tratat și de Francisco de Hollanda sub forma unor afirmații ale lui Michelangelo. Aceste plîngeri însă alternează cu unele mărturii despre onorurile acordate artiștilor încă din vechime, de către mecenații și colecționarii din orașul Madrid! Susceptibilitatea temperamentului de artist pendulează între aceste două ipostaze contradictorii. El are impresia că intervine într-o chestiune vitală pentru artă. Este de la sine înțeles că mărirea și căderea artiștilor țin de solicitudinea și favorurile monarhilor. Iar unul dintre avocații săi, juristul Juan de Butron, este de părere că Spaniei nu-i lipsesc talentele și mințile agere, ci mai degrabă protectorii artelor și generozitatea față de artiști.

În timp ce chestiunea fiscală constituie doar pretextul cărții, adevărata frămîntare a autorului rezidă de fapt în controversa cu naturalismul. Aversiunea față de acesta se trage din „zelul de a menține arta picturii la un înalt nivel", din „teama față de decăderea ei". El pune pe un tînăr prieten să-și exprime îndoiala asupra posibilității ca amintitul gen al picturii să rămînă „atît de viu și firesc, admirat de toată lumea, așa încît obiectul pe care dorești să-l redai, să ți-l poți imagina și să-l păstrezi pe retină". Această întrebare oferă prilejul maestrului să dezlănțuie o violentă polemică, în care interesele grupului se conjugă cu lupta întru apărarea caracterului nobil al picturii. Fiindcă, afirmă el, demnitatea revendicată artei noastre se datorează specificului ei intelectual, „științificității" ei. Epoca ei cea mai strălucitoare (cea de a treia), vremea lui Michelangelo și Rafael, a fost epoca normelor științifice, a unei *docta pintura**. Buonar-

* Pictură savantă

roti a fost maestrul între maeștri prin știința sa; intenția papei, de a-i depune rămășițele pămîntești în catedrala sfîntului Petru, se voia un omagiu adus științei. Nu este așadar creația noastră un proces spiritual? Munca noastră nu este ea care de o factură contemplativă? Și oare tabloul nu este condiționat de conținutul picturii? Doar pe aceasta se poate întemeia privilegiul ei de a se alinia artelor liberale. Din acest motiv poeții imagiști ai timpului nostru — și aici îi numește printre alții pe Calderón, Lope, Camõens, însă mai presus de toți pe Góngora — sînt veritabili pictori.

Așa stînd lucrurile, adevăratul artist este un gînditor, un dialectician, care cu pana și „penelul" afirmă, demonstrează, contrazice, conchide; naturalistul, dimpotrivă, este un soi de cititor care nu se abate de la buchea cărții. Dacă te mărginești să pictezi doar natura din fața ochilor, ce-i mai rămîne oare spiritului? Arta devine o chestiune de exercițiu, de îndemînare și aceasta nu înseamnă altceva decît artizanat. Pretinsul „realism și adevăr", care-i captivează și îi seduce pe profani, este doar o funcție *potentia operativa*. Cei care cu un fragment de cretă trasează pe pînză fără o schiță prealabilă, care trec de-a dreptul la execuție, fără să aibă în vedere ameliorarea naturii, ba chiar sfîrșesc adesea o jumătate a figurii fără să întrevadă cum va arăta cealaltă jumătate, ei bine, aceștia nu sînt artiști ci, „așa cum îi numea un prinț la Madrid, sectanți". Ei nu fac altceva decît să strice bunul renume al picturii. Cei care pictează plebea (se referă aici la pictorii de gen), „vatămă arta și își cîștigă pentru ei prea puțini lauri".

Să se fi înșelat oare Aristotel atunci cînd, în opoziție cu activitatea teoretică, a așezat arta pe tărîmul practicii? Carducho nu poate nega că există o diferență între a ști și a face, că numai făcutul *(el actuado)* este înțeles și lăudat. Însă logica te învață: uzul științei nu mai este știință. Naturalismul este doar exercițiu și tehnică, fără de arta care oricum trebuie deprinsă. Din acest

motiv autorul nostru îl exclude din sistemul său consacrat picturii.

Cine ar putea tăgădui însă că aceste tablouri naturaliste nu sînt pline de viaţă? Acest realism nu ar avea totuşi o mare pondere, lucru ce poate fi observat în operele marilor artişti de altădată. Naturaliştilor le lipseşte „acea vioiciune nemijlocită *(pronta)*, acea emoţionantă *(afectuosa)* realitate a apariţiei". Epoca noastră pare a-i fi uitat pe drum. Cele cu care se puteau pe drept mîndri, precum „imitarea naturii, culoarea, realismul, peisajul, fructele, animalele", erau socotite de acei titani ai trecutului drept fleacuri. Evul care ar încerca să-şi caute prin ei măreţia nu ar fi altceva decît o epocă a declinului. Michelangelo şi Rafael sînt „adevăratele coloane ale lui Hercule".

„Sarcina pictorului este să deseneze, şi iarăşi să deseneze, să mediteze şi din nou să deseneze. Drumul către glorie înseamnă schiţarea, ştergerea şi iarăşi schiţarea, *nulla dies sine linea*. Arta constă în invenţie şi compoziţie, în armonia formelor şi proporţiilor. Desenul este temelia şi edificiul picturii, soarele ei dătător de viaţă". El este acela care configurează tabloul; culoarea îl susţine şi îl înfrumuseţează doar. Farmecele ei însă pot abate de la adevăr şi acoperi multe erori. Şcoala veneţiană, care tînjeşte tot timpul după frumuseţea şi seninătatea coloritului, a dispreţuit desenul tocmai fiindcă s-a ferit de truda minţii. De aceea se spune despre veneţieni că sînt mari coloriști, desenatori însă mai puţin, practicieni desăvîrşiţi, dar slabi teoreticieni.

Poate fi bine distinsă orientarea lor către redarea vizibilului şi dezvăluirea tainelor acestuia, truda conştiincioasă a acestor navigatori pe mările plăsmuirilor pline de farmec, real antipod al spiritului de cercetare; despre toate acestea însă mîndria didactică a manieristului nu are habar. Ocupat în permanenţă cu „maşinăriile" lui, nu a avut niciodată răgazul să solicite favorul naturii. Dar ce este oare natura? Doar un mijloc pentru a-ţi atinge scopul. Se cuvine totuşi să-i

Scanned with OKEN Scanner

acorzi uneori un dram de atenţie pentru a da prospeţime invenţiilor fanteziei, care (după cum intuieşte) s-ar debilita astfel în acele spaţii eterice ale raţiunii pure. „Natura slujeşte memoriei prin aceea că redeşteaptă amintirile; ea este o hrană care animă spiritul fanteziei şi recheamă în minte gîndurile adormite ori cele pe cale de a se stinge".

Pe aceste principii îşi sprijină de-aici înainte Carducho atacurile împotriva tendinţelor timpului său, sumbrele sale avertismente.

„S-a ivit un aşa-zis profet, a cărui apariţie poate fi privită ca un semn al ruinei şi sfîrşitului picturii. Un animator al artei noastre s-a pronunţat astfel: Tot aşa cum Antichristul, dîndu-se drept adevăratul Mîntuitor, la sfîrşitul acestei lumi a noastre, nu atrage spre pieire numeroase noroade prin scornitele sale minuni şi fapte ieşite din comun, înşelătoare însă, efemere şi fără de adevăr, tot astfel şi acum a apărut un Anti-Michelangelo care s-a arătat în stare să înşele tot felul de lume prin căutata şi superficiala sa imitaţie, prin miraculosul său realism, făcîndu-i pe toţi să creadă că aceasta este adevărata pictură, iar stilul şi învăţătura sa cele drepte; abătîndu-i astfel de la calea către nemurire. Cu noua sa direcţie şi cu aromele puternice ale infuziei sale a stîrnit atîta poftă şi deşănţare *(golosina y licencia)* încît trebuie să ne întrebăm dacă natura va fi în stare s-o absoarbă fără să fie lovită de dambla. Cine oare a mai pictat vreodată şi încă atît de bine, asemenea acestui monstru plin de talent şi har, fără de învăţătură, normă şi studii, doar prin forţa geniului său şi cu natura dinaintea ochilor?"

Cum rezistă însă acest naturalism cînd e nevoit să se apropie de subiectele mai înalte? „Într-adevăr, cel ce întreprinde fără idei o înviere a lui Lazăr sau o transfiguraţie a lui Hristos, doar după natură, se aseamănă orbului care ar dori să culeagă un buchet de flori. Să ne mai întrebăm oare ce este natura? Este ea oare doar pînza, taftaua, oalele de pămînt, pîinile, fructele, păsă-

rile, animalul domestic ori fiara din pădure? Fondul întunecat, acel ieftin și îndrăgit procedeu care scoate în evidență figurile și atîță privirea (*hacer ruido*!), nu va fi de nici un folos. Căci unde va afla oare delicatele lacrimi sfinte ale Mîntuitorului, austeritatea sa plină de iubire și tărie, proporțiile „celui mai desăvîrșit dintre oameni?" Dar lacrimile ce ascund încîntarea și gratitudinea celor două surori, cea harnică și cea melancolică, unde? Cu neputință de redat fără cunoaștere. Toate acestea pictorul le simte și de aceea își caută subiecte cărora naturalismul li se potrivește ca o mănușă; înalță ele oare arta noastră? Cuhnii (*bodegónes*) cu motive cît se poate de josnice și de vulgare, cheflii (*borrachos*), pierde-vară prinși în jocuri de noroc ș.a., unde singura risipă de idei constă în faptul că pictorul se complace să portretizeze patru haimanale înrăite și două femei de stradă, în dauna artei și a bunului său renume?"

„Ori vreo Rachel, într-un veșmînt nespălat și peticit, cu testemel murdar pe cap, sub vreun acoperiș înnegrit de fum, cu pisica și cățelul pe lîngă o băncuță cu trei picioare, pe care se află oale și străchini ori vreo furcă de tors plină de scame de prin Sierra".

Mai rămîne ca o ultimă soluție portretul. Pentru aceasta să nu mai existe oare și altă metodă decît aceea cu natura dinaintea ochilor? Numai că portretul este și el o specie subordonată. „Nici un mare pictor ori vreunul de excepție nu a fost vreodată portretist!" Tocmai pentru că un asemenea pictor se va strădui să corecteze natura prin rațiune ori deprindere savantă. În portret însă, va trebui să se subordoneze modelului, fie el bun sau rău, dezmințindu-și astfel viziunea sau renunțînd la concepție (*sin mas discurrir ni saber*). Pentru acela care și-a deprins spiritul cu formele și raporturile perfecte, faptul devine posibil doar nesocotind glasul Minervei sale. Carducho ironizează abuzul de portrete din vremea sa. Asemenea lui Francisco de Hollanda el preconizează ca arta portretului să fie rezervată doar domnitorilor mai

însemnați, binefăcătorilor umanității și sfinților. Susține că numai lipsa stimei de sine este cauza acestui abuz. Tițian dealtfel, atunci cînd Filip al II-lea i-a cerut portretul, s-a reprezentat pe sine ținînd portretul regelui în mînă! În timp ce îl prezintă dorește să sugereze că el însuși nu este demn să se facă atîta caz de persoana sa. Cu alte cuvinte, vrea să spună: locul și cinstea cuvenite acestui tablou se datorează portretului maiestății sale și nicidecum celui al meu.

După cum se poate observa este același ton pătimaș pe care îl întîlnim și în lucrarea lui Malvasia. Inamicul este același; punctul de vedere însă un altul. Carducho este străin de Academia italiană: în lucrarea sa nu apare nici măcar un singur nume dintre acelea ale școlii din Bologna, atît de slăvită în acea vreme. Cum putea oare să apară eclectismul în Spania, cînd lipseau marile nume de la care ai fi putut să împrumuți. În *Discursos* stăruie încă manierismul *Cinquecento*-ului.

IZGONIREA MAURILOR

Oricine va lua cunoștință de aceste atacuri violente va rămîne cu impresia că ele sînt îndreptate împotriva unor anumite persoane. Despre o școală madrilenă cu o atare orientare nu se cunoaște nimic, iar naturaliștii din Sevilla ori Neapole cu greu l-ar fi putut irita în asemenea măsură. Întrucît trebuia să prevadă însă că orice cititor din Madrid se va gîndi de îndată la pictorul favorit al Curții atunci cînd pomenea de *bodegónes*, *borrachos* și portrete, de metoda de a așterne de-a dreptul pe pînză, după natură, fără cartoane pregătitoare, cu siguranță că s-ar fi îngrijit să preîntîmpine o asemenea aluzie, păstrînd o oarecare rezervă, dacă nu cumva va fi avut intenția să spună lucrurilor pe nume. În Dialogurile sale, Carducho a rupt o singură dată *silen-*

Scanned with OKEN Scanner

tium livoris, amintind în mod expres de Velázquez și anume în acea notă în care se referă la noua sală a oglinzilor din Alcazar, în care îi pomenește pe autorii marilor tablouri doar pentru a-și plasa numele lui și pe cel al prietenului său Caxesi lîngă acelea ale lui Tițian, Rubens și alți maeștri. Cu toate că lucrarea lui a fost încredințată tiparului abia în 1633, am convingerea că toată agitația verbală cît și cele citate au fost determinante în disputa pe care voi încerca să o relatez în cele ce urmează.

Pictorul Jusepe Martinez care, fiind amic cu Velázquez, avea de la cine să afle, relatează că astfel de opinii cu privire la acesta s-au furișat pînă la urechea regelui. Don Diego se găsea însă pe acea treaptă a favorului cînd înaltele personaje încredințează mai întîi celui în cauză toate cîte se bîrfesc pe seama sa. I se reproșează, s-a exprimat Filip într-una din zile, că nu știe să picteze altceva decît chipuri. Replica artistului a fost următoarea: acești domni îmi fac fără să vrea un mare compliment pentru că eu, cel puțin, nu cunosc pe nimeni care să se priceapă cît de cît să picteze un portret. Și nu se mulțumi cîtuși de puțin cu cele spuse: nu împărtășea cîtuși de puțin părerea colegilor săi despre importanța genului portretistic și se simțea în stare să se aventureze la o întrecere cu ei chiar pe terenul picturii cu subiect istoric.

S-a ajuns astfel la ideea unui pariu, a unui turnir al pictorilor și poate că Velázquez el însuși a fost acela care a sugerat regelui această formă cavalerească de dispută.

Regele s-a oprit la o temă din istoria națională pe care cei patru pictori ai săi, Carducho, Caxesi, Nardi și Velázquez urmau s-o trateze, încadrîndu-se în aceleași dimensiuni: trei coți (*varas*) înălțime și cinci coți lățime. O comisie urma să decidă. Subiectul și juriul erau astfel alese încît nici una din părți să nu aibă motiv să se plîngă.

Era vorba de izgonirea maurilor din Valencia, înfăptuită la anul 1609, în timpul domniei lui Filip al III-lea, tatăl actualului rege. De mai

Scanned with OKEN Scanner

multă vreme încă, politica de stat tindea către o astfel de măsură împotriva dușmanului de moarte din inima țării: ea a fost pusă în aplicare datorită zelului întru credință al arhiepiscopului Ribera din Valencia, fala clericilor spanioli de pe atunci. Acea operație funestă conta desigur în ochii prelatului spaniol, ferm convins de infailibilitatea sistemului politico-bisericesc, drept evenimentul cel mai glorios al veacului, o încununare a eliberării de sub invazia necredincioșilor, drept fapta eroică a unui rege pios:

Por el tercero santo, el mar profundo
al Africa pasó (sentencia justa),
despreciando sus bárbaros tesoros,
*las últimas reliquias de los moros.**
(Lope, *Corona trágica*, 1627.)

Bineînțeles că aceste „comori barbare" nu însemnau altceva decît bunăstarea unei țări, iar alungarea a sute de mii de locuitori harnici nu era decît o verigă din lanțul acțiunilor de sinucidere, prin care Spania își grăbea căderea în slăbiciunea politică și financiară de mai tîrziu. Luminăția Sa Întîmplarea, luînd în mod ironic disprețul pentru „comorile barbare" în înțelesul strict al cuvîntului, a dorit ca tocmai la acea vreme să parvină și vestea despre capturarea de către olandezi, în dreptul insulelor Azore, a flotei spaniole ce transporta argint din Lumea Nouă.

O astfel de faptă, cu largi consecințe în spațiu și timp, cu interdependente cauze vechi și complicate, de bună seamă că nu putea fi zugrăvită decît printr-un tablou alegoric reprezentativ, iar pentru aceasta era nevoie de multă imaginație. Italienii afirmaseră: „Cînd un astfel de practician trebuie să execute o lucrare din invenție sau fond propriu, cînd memoria și fantezia trebuie să ofere mîinii ocazia de a-și arăta posibilitățile:

---

* Pentru cel de al treilea sfînt, a trecut marea adîncă
spre Africa (hotărîre dreaptă),
disprețuind comorile barbare,
ultime relicve ale maurilor.

Scanned with OKEN Scanner

cît de crudă iese atunci la iveală insuficiența și lipsa de cunoștințe!" Acesta era cazul și aici: Filip al III-lea era mort, costumele demodate, locul acțiunii, respectiv coasta mării, departe. Era vorba însă de un subiect local-spaniol și se mai aflau încă destui martori oculari ai scenelor și personajelor în discuție. Urmînd rețetele unui Agamemnon al lui Caxesi nu ar fi putut duce la bun sfîrșit lucrarea.

În tabloul prezentat de Velázquez, regele se afla în centru, cu armura încinsă peste veșmîntul alb, avînd în dreapta sa o figură a Hispaniei în port roman, ce tronează în fața unei clădiri, purtînd în mîna dreaptă scutul și lancea, iar în cea stîngă un snop de spice, singura figură alegorică pe care a pictat-o vreodată. Filip al III-lea îndreaptă bastonul de comandant al oștirii în direcția coastei. Într-acolo se îndreaptă sub escorta soldaților, mauri de toate vîrstele, bărbați și femei, jelindu-și soarta. Îmbarcarea se făcea în planul îndepărtat.

În mod cu totul excepțional Velázquez a prevăzut tabloul cu însemnul său; acesta era așternut pe o foaie de pergament pictată pe ultima treaptă și suna astfel: *Didacus Velázquez Hispalensis. Philip IV. Regis Hispan. Pictor ipiusque iusu, fecit, anno 1627**.

Ca o chezășie a imparțialității fuseseră desemnați ca judecători: Maino, dominicanul din Toledo și italianul Crescenzi, ambii autorități recunoscute la Curte.

Giovanni Battista Crescenzi, descendent al unei nobile familii din Roma, deprinsese odinioară arta picturii în atelierul lui Roncalli delle Pomarancie; s-a îndreptat apoi însă către arta construcțiilor. Tînărul și bine-educatul nobil și-a cîștigat favorul lui Paul a V-lea, care l-a numit *sopraintendente* al construcțiilor pontificale. Baglione îi elogiază curtoazia precum și atitudinea sa generoasă în promovarea talentelor. Ambasa-

* Pictor curat și pios, a făcut, anul 1627

dorul spaniol la Roma, cardinalul Zapata, care l-a cunoscut prin intermediul cardinalului Crescenzi, fratele artistului, l-a convins să plece odată cu el în Spania. I l-a prezentat lui Filip al III-lea, care l-a însărcinat cu executarea capelei mortuare din Escorial. Moartea regelui a întîrziat această lucrare, lui Crescenzi revenindu-i însă sub urmaşul acestuia conducerea supremă a construcţiilor regale, iar ca şef peste *Junta de obras y bosques** (începînd din 1630) şi a altor antreprize cu caracter artistic. A fost ridicat la rangul de *marqués de la Torre* şi cavaler al ordinului San Jago.

Verdictul a fost dat în favoarea lui Velázquez.

Atunci cînd, la începutul anilor treizeci ai veacului, a fost amenajată noua sală cu oglizi ce-şi avea balcoanele deasupra porţii principale a faţadei Alcazarului şi unde au fost orînduite laolaltă cele dintîi capodopere, *Maurii* şi-au aflat aici locul lîngă Carol al V-lea de Tiţian, lîngă Filip al II-lea şi al IV-lea de Rubens. Generosul Velázquez le-a alăturat însă şi pe *Scipio* al lui Carducho şi *Cressida* al lui Caxesi. În inventarul din 1686 tabloul este evaluat la 600 de dubloni. Este pomenit şi în *testamentaria* lui Carol al II-lea din 1701. Ultimul care l-a văzut şi l-a descris a fost Palomino în 1724. De atunci dispare din inventare. Bănuielii că Sebastiani l-ar fi răpit din marea sală a regilor de la *Buen Retiro*, nu i se poate da crezare. Mai probabil este că a pierit în timpul incendiului de la castel din 1734. Nu s-a mai găsit nici un desen, nici o copie. Nu este exclus ca remarcabilul tablou al amintitului Maino, *Golful din Brazilia*, să-i fi imitat compoziţia.

Ori de cîte ori s-au înfruntat faţiş naturalismul şi manierismul, nimănui nu i-a mai trecut prin minte ideea atît de hispanică a unui duel al pictorilor.

---

* Junta de lucrări şi păduri

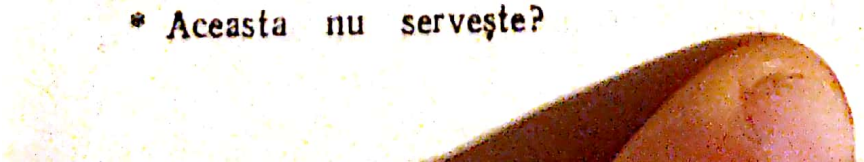
Scanned with OKEN Scanner

În nici un alt secol nu s-a perorat atît de mult în cercurile artistice și pe un ton atît de grav, despre mari „dispute", ca într-al nostru. Minți înfierbîntate s-au prefăcut a crede cum că de recunoașterea unei noi maniere de către juriul vreunei expoziții, nu ar depinde numai salubritatea artei, dar și viitorul moral al națiunii și chiar al omenirii. Și mai sus avem de-a face cu o luptă, ce-ar fi putut fi dusă printr-o adîncă dezbatere de principii. Felul în care s-a desfășurat a avut în orice caz avantajul de a fi evitat risipa de hîrtie și vorbe. Nimic din vorbăria sforăitoare a frazelor trădînd mania grandorii ori setea de răzbunare; nimic despre pictura „timpurilor noi", timpurilor mesianice, salutată măcar la cinci ani odată. Doar lucrarea în tăcere a vreunei capodopere.

Poate că lucrurile ar fi luat o altă întorsătură dacă dorința lui Carducho de a întemeia o academie la Madrid s-ar fi împlinit. Cu toate că aceasta nu s-a întîmplat, școala madrilenă s-a menținut la un nivel destul de înalt pînă către sfîrșitul veacului și nu a fost lipsită de figuri caracteristice. Ar fi să vorbim cu păcat dacă am pretinde că faptul a fost posibil datorită amînării acelui plan. După ce însă în secolul al XVIII-lea, în vremea Bourbonilor, proiectul a fost realizat la Sevilla, nu s-a mai auzit pe acolo despre vreun pictor cu adevărat mare.

De bună seamă că Velázquez nu s-a simțit șef de școală, după felul acelora care nu pot admira *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt fără să arunce o privire și spre *Teologia* lui Rafael. El și-a ilustrat doar genul personal și a îngăduit și altora să-și afle loc la umbra sa. Trei ani după izbînda sa asupra italienilor mai-sus pomeniți a întreprins o călătorie de studiu la Roma. Oare la vederea Capelei Sixtine s-a exprimat pur și simplu ca acel elogiat compatriot al său, încă în viață: *esto no sirve*?* Probabil că lunga convietuire cu

* Aceasta nu servește?



dascălul său, părinte și prieten în același timp, prilejul de a se familiariza în casa acestuia cu pictura trecutului, l-au deprins din vreme să deosebească teoria de practică; în timp ce aici nu-și urma decît propriul lui har și gustul național, dincolo era cît se poate de îngăduitor ori cel puțin (așa cum Leibniz spunea despre sine însuși) nu se arăta nicidecum un *esprit désapprobateur*. Uzul adevărului nu dă naștere la secte.

Nici Carducho, nici tovarășii săi nu s-au retras în turnul de fildeș după ce au adus înaintea publicului întregul lor resentiment și necaz. Nu lipsesc mărturiile că cel puțin mai tîrziu ar fi făcut și ei unele concesii metodei naturaliste. Prin această prefacere nu au crescut însă mai mult în ochii monarhului. Atunci cînd în februarie 1631, Caxesi solicită mărirea salariului său de mizerie, avînd în vedere și onorariile neachitate de mai mulți ani, Filip pune pe margine următoarea rezoluție: *No es tiempo de crecer salarios* („Nu-i vremea de mărit salariile"), iar unei cereri asemănătoare a lui Carducho i se răspunde astfel: *pida otra cossa* („Să ceară altceva"

RUBENS LA MADRID
(1628–1629)

Anul 1628 a adus pentru Velázquez un eveniment cît se poate de tulburător: vizita lui Rubens la Curtea din Madrid, unde acesta a zăbovit nouă luni de zile.

Cîteva cuvinte despre această împrejurare, în aparență străină de domeniul artei:

De o vreme încoace maestrul din Anvers dorea să revadă țările din sud. Idealul său artistic ținea către Italia, țara fructuoșilor săi ani de studiu. La o productivitate atît de prodigioasă se cădea din vreme în vreme să-și reîmprospăteze orizontul artistic. El nădăjduia să primească din partea regentei Isabela un concediu în Italia. Dintr-o scrisoare a lui Buckingham,

Scanned with OKEN Scanner

din 4 aprilie 1628, reiese că încă de pe atunci se vorbea despre o „misiune în Spania".

O nesperată ocazie avea să i-o ofere politica înaltă, în ale cărei sfere intrase în ultima vreme. Inițiativa a pornit din Anglia. Încă de la începuputul anului 1627 trimisul englez în Țările de Jos i-a făcut, prin intermediul lui Balthasar Gerbier, unele confidențe lui Rubens, omul de încredere al Infantei, despre intenția guvernului său de a încheia pace cu Spania. Vom vedea mai departe cum s-a folosit de scrisorile, în a cărei posesie intrase, pentru a căpăta o misiune la Madrid. Consiliul de Stat și chiar Olivares, bineînțeles că doreau să ia cunoștință de conținutul acelor misive, într-un moment în care Anglia părea decisă să încheie pace. Astfel că regele scrise mătușii sale la 1 mai 1628. Pictorul s-a arătat dispus să predea scrisorile cu observația că ar fi necesară și prezența sa în vederea unor explicații mai ample și a propus ca eventual Filip să desemneze o persoană de încredere cu care să ia contact la Bruxelles sau, dacă maiestății sale i-ar fi pe plac, să fie chemat el însuși la Madrid. Solicitudinea Infantei a fost dobîndită și prin perspectiva de a-i aduce portretele nepoților și nepoatelor pe care aceasta nu-i văzuse niciodată pînă atunci; tot cu această ocazie urma să-i predea personal și unele pînze pictate special pentru rege. Consiliul de Stat spaniol (din care făcea parte și un admirator al lui Rubens, Leganés) s-a arătat de acord cu această propunere (4 iulie); regele a mai adăugat hotărîrii și observația ca „Rubens să nu fie îndemnat cu tot dinadinsul să vină, ci totul să fie lăsat la latitudinea acestuia", asta vrînd să însemne că prezența sa, din punctul de vedere al treburilor politice, îi este indiferentă guvernului spaniol, dar că regele, care îi ghicise intențiile, îi lasă mînă liberă să acționeze cum o crede de cuviință; călătoria nu trebuie să fie decît o chestiune de ordin personal.

Ar fi fost de mirare ca această apariție a pictorului flamand în chip de *Diplomatico español* să fi fost întîmpinată fără oarecare iritare, toc-

mai datorită formalismului spaniol. O scrisoare a regelui către Infantă, din 15 iunie 1627, dă glas acesteia în termeni tari. „Cred de cuviință să fac Înălțimii Voastre remarca că am luat cît se poate de rău în considerație faptul că un pictor a fost amestecat ca intermediar în treburi atît de importante pentru monarhie, lucru înjositor după cum lesne se poate pricepe, fiindcă reputația este păgubită atunci cînd un bărbat cu atît de puțină vază *(de tan pocas obligaciones)* este diplomat, deci acela care trebuie să întîlnească plenipotențiarii și să facă propuneri de o astfel de însemnătate. Desigur, dacă partea căreia îi revine inițiativa nu poate fi împiedicată să-și facă alegerea persoanei mijlocitoare, iar Anglia nu vede nici un inconvenient ca acest mijlocitor să fie Rubens, în acest caz totul apare cu atît mai grav". Regenta a replicat însă că și Gerbier este pictor și că nu contează dacă tratativele vor fi inițiate de el, deoarece continuarea lor va fi bineînțeles încredințată unor persoane cu greutate *(graves)*. Între timp, la Madrid, spiritele s-au mai domolit.

Regenta l-a trimis deci pe Rubens care la porunca lui Filip a călătorit cu poștalionul într-o taină și o grabă așa de mare, încît nu i-a putut întîlni la Paris pe trimisul spaniol ori pe însărcinatul cu afaceri al Flandrei, și cu atît mai puțin pe prietenii săi Peiresc și Dupuy. În cea de a doua săptămînă a lunii septembrie a sosit în capitală.

Ceva mai puțin decît un însărcinat cu afaceri, mai mult însă decît un simplu curier, un interpret inițiat al depeșelor ce le aducea cu sine — iată cum apare Rubens în Spania. După ce într-o ședință a Consiliului de Stat din 28 septembrie s-a achitat de minune, s-a retras din fața acelor *personas Graves*, lăsînd locul unui Agent englez ce tocmai sosise la Madrid (la 20 septembrie); putea de-aci înainte să se dedice cu totul adevăratei sale meserii, fapt ce corespundea dealtfel și dorinței sale. Lucru pe care îl ilustrează și

Scanned with OKEN Scanner

activitatea sa, cantitativ ieșită din comun, pe care o va desfășura de-acum înainte.

Dacă Rubens păstrase în memorie amintirea vizitei sale de acum 25 de ani, nici el nu era uitat la Madrid. Din acea perioadă proveneau lucrări de-ale lui care, ca însemnătate, nu sînt cu nimic mai prejos de portretele ori scenele pe care le-a executat mai tîrziu. În rîndul lor se număra și *Închinarea magilor*, pe care orașul Anvers i-o dăruise în 1612 secretarului Don Rodrigo Calderón (condamnat și executat în 1621), din ale cărui bunuri lăsate îl preluase Filip al IV-lea; cît și portretul ecvestru al ducelui de Lerma, păstrat în acea vreme în palatul de la Valladolid, care potrivit călătorului Monconys trecea drept una din cele mai remarcabile pînze aflate în Spania. Poate că tot atunci a pictat și portretul ecvestru al unui tînăr nobil, portret aflat în palatul Dietrichstein de la Viena, în posesia contesei Clam-Gallas. Se pare că a fost adus din Spania de cardinalul Dietrichstein și că l-ar reprezenta pe un duce de *Infantado*. Calul este de rasă andaluză, din grajdurile regale, iar atitudinea călărețului este foarte asemănătoare cu acea din portretul lui Francisco Maria Balbi de la Genova, din palatul Balbi-Senarega, datorat lui Van Dyck. Se știe din scrierile lui Baglione că portretele ecvestre timpurii ale lui Rubens se bucurau de o deosebită apreciere. De ducele de Lerma nu poate fi în nici un caz vorba, dar știm că ducele de *Infantado* își măritase unica fiică cu cel de-al doilea fiu al primului. Don Diego de Sandoval, conte de Saldaña și apoi nepotul, au moștenit titlul de *Infantado*. O problemă încă neelucidată o reprezintă uriașa pictură a Înălțării Mariei, aflată mai demult în biserica franciscanilor din Fuensaldana și ulterior în muzeul din Valladolid. Nu i se acordă importanța cuvenită fiindcă respinge prin ciudățenia tonului și modelării, deși tocmai acestea sînt aidoma celor din tablourile aduse în 1603, cum este de pildă cel cu Apostolii, aflat în galeria de la Prado. Te pune pe gînduri însă măiestria desenului, o diferențiere

Scanned with OKEN Scanner

a fizionomiilor dispărută în lucrările ulterioare, tehnica unduirilor ample și pline de tumult și te impresionează acea cascadă de figuri bine ordonată, frumusețea neobișnuită și setea de viață a acestei lumi, populată de splendide făpturi de adolescenți și copii.

Oricare ar fi fost intențiile lui Rubens, este cert că aici și-a aflat din plin cadența.

Îi va scrie el însuși lui Peiresc, la 2 decembrie: „Aici ca și oriunde dealtfel, mă țin cu sîrg de pictură și am și schițat portretul ecvestru al maiestății sale spre marea mulțumire a acestuia, căruia vădit că îi este foarte pe plac pictura și după părerea mea, acest monarh este înzestrat cu cele mai alese daruri. Întrețin relații personale cu el, deoarece locuiesc în palat și mă vizitează aproape zilnic. Am pictat chiar chipurile întregii familii regale, cu fidelitate și nestînjenit de prezența lor, din însărcinarea alteței sale Infanta, stăpîna mea".

Relatarea cea mai amplă despre activitatea acestuia se află însă în cartea lui Pacheco; poate că însuși Velázquez a întocmit pentru cartea socrului său aceste prețioase notițe;

„El a adus cu sine, pentru prea-catolicul nostru rege Filip al IV-lea, opt tablouri diferite prin conținut ori mărime, ce sînt expuse în noua sală, alături de alte piese încîntătoare. În cele nouă luni de zile pe care le-a petrecut la Madrid, fără a neglija importantele sale afaceri și cu toate că a zăcut la pat cîteva zile, a pictat foarte mult, într-atît de mare îi este îndemînarea și ușurința la lucru. I-a schițat mai întîi pe rege, regină și infanți pentru a-i lua cu el în Flandra; a pictat cinci portrete ale maiestății sale, între care și unul ecvestru, executate cu multă măiestrie *(valentia)*. A portretizat-o apoi și pe infantă (Margareta), într-o înfățișare aproape întreagă și a executat cópii după portret. Cinci sau șase portrete reprezintă persoane particulare. A copiat toate lucrările lui Tițian, care se aflau în posesia regelui, cum ar fi: *Europa*, *Adonis și Venus*, *Venus și Cupidon*, *Adam și Eva* ș.a.; dintre portrete:

cel al landgrafului (Filip de Hessa), al ducelui de Saxa (Johann Friedrich), al lui Alba, al lui Francisco de los Cobos, al unui doge veneţian (Gritti) şi multe alte tablouri aflate de asemenea în proprietatea regelui. A copiat portretul lui Filip al II-lea (după Tiţian); — înfăţişare întreagă, încins în zale. A mai adus unele modificări tabloului *Închinarea regilor*, pictat tot de el şi care se află în palat; a executat pentru Don Diego Mexia (ulterior *marqués de Leganés*), marele său admirator, un tablou înfăţişînd *Imaculata concepţiune*, înalt de doi coţi, iar pentru Don Jaime de Cardenas, fratele ducelui de Maqueda, un *Evanghelist Ioan* în mărime naturală; este de necrezut cît de mult a putut să picteze într-un timp atît de scurt şi aceasta pe lîngă celelalte preocupări.

„Cu pictorii a avut puţin de-a face, doar cu ginerele meu (cu care avusese dinainte schimb de scrisori) a legat prieteşug şi s-a arătat încîntat *(favorecio mucho)* de lucrările acestuia şi de modestia sa. Au vizitat împreună Escorialul. Pe scurt, în tot timpul pe care l-a petrecut la Curte, maiestatea sa şi demnitarii de frunte au dat o înaltă consideraţie persoanei şi talentului său. Maiestatea Sa l-a miluit chiar cu un post de secretar pe viaţă al Consiliului curţii din Bruxelles, cu drept de succesiune pentru fiul său Albert; postul aducea un venit anual de o mie de ducaţi. La încheierea treburilor sale, atunci cînd şi-a luat rămas bun de la maiestatea sa, contele-duce i-a oferit în dar din partea regelui un inel ce valora două mii de ducaţi".

Este de bănuit că în acel schimb de scrisori cu Velázquez ar fi fost vorba de cele opt picturi pe care le-a adus cu sine. Inventarul noii săli *(Salon de los espejos)** din 1636 menţionează următoarele tablouri:

Împăcarea lui Iacob cu Esau.
Mucius Scaevola în faţa lui Porsenna.

---

* Salonul oglinzilor

Scanned with OKEN Scanner

Ahile descoperit de Ulise printre fiicele lui Lycomedes.
Samson lovindu-i pe filistini.
Fratricidul lui Cain.
Vînătoarea de mistreți.
Vînătoarea de cerbi.
Samson sfîrtecîndu-l pe leu.
Lupta lui David cu uriașii, după Julio Romano.
Saturn înghițindu-și unul dintre fii.
Ceres și Pomona cu cornul abundenței.

Doar trei dintre acestea se mai găsesc încă la Madrid: Ahile, Saturn și Ceres. Întrucît subiectul acestor picturi este în genul acelora pe care Rubens le-a executat mai tîrziu la Anvers, pentru rege, în parte tot pentru aceeași sală, este de presupus că și cele opt tablouri au fost executate tot la comandă; faptul ne este atestat de o notă a trimisului florentin la Madrid.

Cel puțin într-unul din cazuri se poate demonstra că Rubens nu a pictat toate aceste piese pentru Filip al IV-lea, ci că se aflau de mai mult timp în depozitul său. Tabloul cu Ahile îl oferise cu zece ani în urmă trimisul englez la Haga, Sir Dudley Carleton. Îl recomanda atunci drept „o lucrare a celui mai bun elev al său (Van Dyck?), un tablou cît se poate de atrăgător și plin de prea frumoase fetișcane". Sir Dudley s-a arătat totuși insensibil la farmecele acestor copile, nu tocmai veritabile fiice ale Eladei. De unde se vede că a plasat regelui Spaniei acea marfă disprețuită de englez.

Te pune pe gînduri și faptul că o parte dintre aceste tablouri fuseseră scoase încă din timpul vieții lui Filip din sala oglinzilor; inventarul din 1686 menționează în locul lor altele, livrate mai tîrziu: *Răpirea Sabinelor* și lupta ce a urmat, *Perseu și Andromeda*, *Madona înconjurată de o ghirlandă de flori*. Prin urmare acele tablouri nu prea fuseseră pe plac; probabil că Rubens nu-și făcuse, potrivit amintirilor sale din anul 1603, o părere prea bună despre gustul spaniolilor; din

scrisorile sale reiese că abia acolo și-a dat seama de competența puțin obișnuită a regelui. Sub această impresie a cerut încuviințarea să repicteze marea Închinare a regilor, care fusese executată cu totul în maniera sa de început; i-a dat și dimensiuni mai mari, transformîndu-l într-un tablou aproape nou.

Prima lucrare pe care a întreprins-o Rubens la Madrid, după ce și-a instalat atelierul în aripa rezervată pictorilor *(cuarto bajo del principe)** a fost portretul ecvestru al maiestății sale. Acest tablou a ajuns și el în sala oglinzilor, așadar în preajma lui *Carol al V-lea* de Tițian. Regele era reprezentat „încins în armură, cu eșarfă roșie, baston de comandant și pălărie neagră cu pene albe, călare pe un roib; în porțiunea de sus se află globul pămîntesc susținut de doi îngeri și zeița Fides ce îi întinde regelui o cunună de lauri; într-una din părți Judecata divină abate fulgerul asupra dușmanilor, iar în cealaltă parte, jos, un indian poartă în mîini coiful regal". Concordanța acestei descrieri a tabloului care s-a pierdut în incendiul de la castel din 1734 cu „Velázquez"-ul de mari dimensiuni de la Uffizi a fost remarcată de Villaamil; doar că acesta nu este, așa cum crede autorul menționat, o copie pictată și cu atît mai puțin un Gaspar de Crayer, ci așa cum am arătat în alt loc, o producție a școlii madrilene, probabil de Carreño, pictat după acel Rubens, însă cu o altă figură a regelui, de această dată cu douăzeci de ani mai în vîrstă.

Lui Rubens i s-a acordat și deosebita favoare de a schița pe viu chipurile întregii familii regale; de asemenea și pe cel al reginei, al fraților Ferdinand și Carol și cel al surorii Maria. Pe infantă n-o pictase încă nici măcar Velázquez. Toate aceste portrete erau însă destinate bătrînei mătuși de la Bruxelles. A mai pictat-o și pe Suor Margarita de la mînăstirea călugărițelor desculțe, o altă mătușă a augustilor frați. Fiica lui

* Camera de jos a principelui

Maximilian al II-lea era un personaj cu multă influență, căruia orice străin de rang, proaspăt sosit în oraș, trebuia să-i facă o vizită de curtoazie, conform protocolului. Pentru că nici un inventar nu le menționează, probabil că cele zece portrete nu au rămas la palat; Rubens și-a păstrat pentru sine cîteva din cele ale perechii regale și ale cardinalului-infante, lucrări găsite printre bunurile rămase după moartea sa.

Cel mai reușit tablou al regelui, dintre cele cunoscute mie, este cel aflat în palatul Durazzo din Genova, unde este înfățișat în întreaga-i statură. Înveșmîntat într-un costum negru, monarhul se află într-o sală ce se deschide printr-o mare ușă de balcon asupra terenurilor de vînătoare; în stînga se pot zări două coloane, acoperite în parte de o perdea bogată, dintr-un material roșu întrețesut cu aur. Cu mîna stîngă se reazemă de spadă, iar în cea dreaptă ține o mănușă neagră. În jurul buzelor, tuleiele mijite. În timp ce în acest portret este reliefată în atitudine și port condiția regală, alte reluări, cum este de pildă cea din Pinacotecă, lasă impresia unei personalități cu fire slabă, a unui tînăr ușuratec, care, după ce a scăpat de rigorile și iscodirile din perioada în care nu era decît prinț moștenitor, se lasă furat acum de valurile unor patimi lumești și deopotrivă de cele ale spiritului.

Tot la Viena se găsește și portretul reginei ale cărui cópii pot fi aflate la München și la Ermitaj. Infantele Ferdinand, ale cărui portrete din perioada neerlandeză mai tîrzie sînt atît de frecvente și pot fi identificate după buclele-i blonde și lungi și după mustață, purta acum părul tuns scurt; astfel poate fi văzut la vîrsta acestor ani și în veșmînt de cardinal, în Pinacotecă și în palatul Doria din Genova, aici în impozanta sală a giganților, față în față cu bătrînul Andrea, tablou așezat între două ferestre. Pentru toate aceste tablouri, lui Rubens i-a fost plătită suma de 7 500 de livre.

În acele luni agitate, poate că totuși mintea lui Rubens nu era prinsă cu totul de acele portrete

Scanned with OKEN Scanner

regale ori de istorioarele mitologice. El a cerut regelui îngăduința să copieze tablourile lui Tițian care se aflau în palat. Filip privea cu uimire cum din mîinile acestui copist de excepție între copiștii tuturor națiilor și tuturor timpurilor, se iveau din nou una după alta aceste splendide piese puțin șterse de vreme, înnobilate acum de strălucirea culorilor și a luminii, înviorate în expresie, accentuate în forme. Regele nu se mai sătura privindu-le, îi deveniseră chiar mai plăcute decît originalele și cu toate că se afla în posesia acestora, a poruncit mai tîrziu să-i fie achiziționate un număr de astfel de cópii, din averea lăsată de Rubens.

Pacheco amintește despre cinci tablouri cu subiecte mitologice, alături de o „Ispitire" și încă sase portrete; este însă doar o parte din ele. De bună seamă este o dovadă grăitoare a veneraței sale față de venețian, pe cît de caldă, pe atît de statornică. Inițiase cu un sfert de veac în urmă această colecție si anume în Italia: la Roma copiase la Ludovisi cele două Bacanale, la Florența portretul cardinalului Ipolit de Medici, la Mantua cele două portrete ale Isabelei d'Este. Năzuia ca în locuința sa princiară din Anvers să se înconjoare pe cît posibil de întreaga operă a lui Tițian; deținea și zece originale de Tițian, ori poate credea doar că le deține. Alți pictori s-ar fi mulțumit poate cu schițe mai mici, lui însă nu-i era la îndemînă decît grandiosul. Este surprinzător faptul că a găsit răbdarea pentru cópii, tocmai el, cel din totdeauna obișnuit să ardă în vîltoarea creației; mai puțin ciudat, însă totuși semnificativ, este faptul că nu a acordat nici o atenție acelui filon de motive picturale, care era Spania din acea vreme, mai mult decît astăzi și că se închidea luni întregi cu vechile tablouri italiene. Ca și cei din familia Carracci ale căror țeluri de epigoni le urmărea și el dar cu mult mai mult har, căuta izvorul veritabilei arte mai degrabă în modelele veacurilor trecute decît în natura înconjurătoare. La o astfel de productivitate ar fi fost o cale mult prea dificilă. Pentru el însă

Scanned with OKEN Scanner

era o adevărată desfătare să aibă de-a face în acest chip intim cu veneţianul, în faţa tablourilor căruia trebuie că se simţea aidoma unui succesor ceva mai aprig.

S-a crezut mai demult că aceste cópii fuseseră hărăzite regelui Angliei, care îşi aruncase odinioară privirea pe acele lucrări şi poruncise de fapt acolo să-i fie executate. Este posibil ca pictorul să se fi gîndit la protectorul său şi chiar să fi existat dinainte vreun imbold al acestuia. Dar nici unul din tablouri nu poate fi găsit în colecţiile lui Carol Stuart; Rubens nu s-a despărţit niciodată de ele; s-au aflat dealtfel în totalitatea lor printre bunurile lăsate după moartea sa. Poate că îi erau scumpe şi ca o amintire a acelor zile fericite petrecute în Italia şi apoi aici ca oaspete al regilor Spaniei.

Inventarul lucrurilor rămase după moarte mai pomeneşte şi de următoarele cópii executate de artist după tablourile lui Tiţian aflate la Madrid: *Venus cu oglinda*, portretele care-i înfăţişează pe Carol al V-lea şi împărăteasa Isabela de Portugalia, trei la număr, dintre care o dată împreună în acelaşi tablou. În acesta erau reprezentaţi în straie negre de Curte, cu mîinile lăsate pe o masă cu învelitoare roşie, lîngă o carte de rugăciuni; între ei se află un ornic. Acest tablou de Tiţian, ulterior pierdut, provenea de la Yuste, de unde a ajuns la Prado şi se afla în vremea vizitei lui Rubens în camera de dormit a regelui de la parterul palatului.

Portretul regelui Ferdinand înveşmîntat în zale şi cu mîna dreaptă lăsată pe coif.

Alfons de Ferrara cu un cîine mare. Ambele aflate în acea vreme în galeria sudică.

Portretul pierdut al ducelui Francesco Sforza, din 1534, unde acesta şedea în picioare acoperit de armură şi purtînd bastonul de comandant; în timpul lui Filip al II-lea se afla în camera tezaurului, pe atunci în coridorul de deasupra Consiliului ordinelor.

Scanned with OKEN Scanner

Stanislas, piticul Curții, în haine roșii de damasc, cu un proțap în mîna dreaptă, iar în stînga cu boneta roșie împodobită cu hermină; tablou de asemenea pierdut.

În afară de acestea, alte șase tablouri care nu pot fi precis identificate: un anume bărbat de vază cu pălăria (ori cu cîinele?); patru curtezane venețiene; portretul unei mirese.

În schimb, Rubens, pictorul clasic al devoțiunii iezuite, nu a pictat în prea catolica Spanie, nici pentru rege și nici pentru vreo biserică, tablouri cu subiect religios; ne sînt cunoscute doar cele două pentru Leganés și Cardenas. Abia cu mult mai tîrziu a expediat pentru spitalul din Madrid al națiunii sale o lucrare remarcabilă, cu totul caracteristică lui. Este vorba de *Martiriul Sfîntului Andrei* care se mai află și astăzi în capela nou construită a spitalului amintit.

Atunci cînd în tablourile cu motive pioase urma calea dorinței sale, alegea mai degrabă subiecte în care se amesteca chinul trupesc ori galeșa voluptate cu extazul mistic. Spre sfîrșitul vieții s-a gîndit să înzestreze Köln-ul, orașul sacru al copilăriei sale, cu o astfel de pînză, care poate fi socotită drept un triumf al macabrului. În aceeași notă a pictat pentru Madrid și *Apostolul* care atîrnă de două zile țintuit de cruce, avîndu-i în jur pe devotații săi și urmează să fie în sfîrșit coborît de pe lemnul supliciului la un ordin dat de proconsul, dar care la ruga sa fierbinte este învăluit de o aură cerească care îi răpește sufletul către ceruri. Nicicînd n-a mînuit penelul atît de inspirat: lumina divină dă o luptă cu întunericul terestru ca într-o furtună pe mare.

Ne este cunoscută doar o singură pictură de-a sa inspirată de un personaj spaniol; poate că și-a amintit aici și de întîlnirea cu Velázquez, care l-a însoțit într-o excursie la Escorial. Cu această ocazie s-au cățărat și pe un vîrf al inospitalierei Sierra, dominat de mînăstirea ridicată de Filip al II-lea. Din înălțimea acelei *Sierra tocada* (numele i se trage de la norii ce o învăluiesc permanent), de pe vîrful acoperit de zăpezi al Sierrei

San Juan en Malagon, a făcut o schiță a Escorialului, micșorat la dimensiunile unui chivot, „cu satul, aleea, Fresneda cu cele două iazuri și șoseaua către Madrid, care se pierde în zare". „Munții — scrie el în aprilie 1640 lui B. Gerbier — sînt foarte înalți și abrupți, suișul greu și coborîșul la fel; norii se vedeau cu mult dedesubtul nostru în vreme ce deasupra cerul era limpede și însorit. Sus se afla o cruce uriașă de lemn, ușor de distins chiar de la Madrid și o bisericuță închinată Sfîntului Ioan, unde viețuiește un sihastru care poate fi zărit împreună cu asinul său. Pe una din laturi se află un foișor și un refugiu unde poposește adesea regele atunci cînd vînează prin partea locului. Am întîlnit destui cerbi și căprioare".

După schița menționată au fost executate mai tîrziu mai multe tablouri, unul, după spusele lui Rubens însuși, de către un pictor cu mai puțină faimă, pe nume Peter Verhulst; tabloul a fost văzut de Edward Norgate și ca urmare a descrierii acestuia Carol I Stuart a dorit să-l aibă. Cu toate că Rubens nu-l considera demn de a figura printre minunile galeriilor regești, a îngăduit totuși peisagistului să-l isprăvească. S-ar putea ca acesta să fie exemplarul de foarte mari dimensiuni care se află la *Longford Castle* în posesia lui Earl of Radnor. Un altul a fost descoperit printre bunurile lăsate după moarte; galeria din Dresda posedă și ea unul.

TRIUMFUL LUI BACHUS (LOS BORRACHOS)

În răstimpul primilor ani petrecuți la Curtea madrilenă, pictorul regelui s-a dedicat cu totul portretului: pictura religioasă ori cea de gen au fost lăsate de-o parte. Își cîștigase poziția printr-un portret și trebuia să fie cu băgare de seamă, să și-o păstreze printr-o necurmată desăvîrșire-căci nicăieri lumea nu se plictisește mai degrabă ca la o Curte. Abia spre sfîrșitul acestei prime peri-

Scanned with OKEN Scanner

oade, el se îndreaptă către un nou subiect: mitologia. Este vorba de o petrecere bahică cîmpenească, în care tînărul zeu, tronînd pe un butoi între doi acoliți de-ai săi, se cinstește într-un cerc restrîns de vechi adepți și încununează pe unul dintre ei.

În orașul său natal, Velázquez nu s-a ocupat niciodată de subiecte mitologice; încercarea sa de acum se datorează unei circumstanțe deosebite: vizita lui Rubens. „Fabulele" acestuia și succesul de care ele s-au bucurat la Curte trebuie că i-au dat de gîndit și i-au aprins fantezia, stîrnindu-i o reacție fertilă. Această circumstanță abia că poate fi bănuită în lucrarea sa. Intenționase să se măsoare cu Rubens; dar, în vreme ce pășește pe terenul preferat al acestuia, personalitatea sa aparte și temperamentul său spaniol triumfă prin originalitate. Vigoarea plină de realism a Bacchus-ului său abia că mai poate fi atinsă ulterior de pictorul nostru.

Documentele ne informează despre perioada în care a fost creat tabloul. La 18 septembrie 1628 regele i-a acordat un supliment pentru a compensa unele onorarii încă neachitate. Acesta consta dintr-o „sumă zilnică asemănătoare celei a bărbierilor Curții" și era de doisprezece reali; la aceasta se adăuga și un rînd de haine pe an, în valoare de nouăzeci de ducați. În schimb, pictorul a dat chitanță pentru sumele restante cît și pentru lucrările pe care le va preda regelui în viitor; este vorba de cele specificate ca portrete originale *(retratos originales)*. Totuși, zece luni mai tîrziu (22 iulie 1629) va primi nu mai puțin de 400 de ducați de argint, dintre care 300 „drept arvună" *(a quenta)* pentru lucrările sale, iar o sută pentru un tablou cu Bacchus, pe care l-a executat în beneficiul maiestății sale". Deci probabil că tabloul nu a fost început mai devreme de septembrie 1628.

Tabloul cu Bachus l-a încîntat din plin pe Filip, a poruncit să fie așezat în încăperea de dormit din timpul verii. Poate că Velázquez a lăsat să se înțeleagă că ar mai putea executa și

Scanned with OKEN Scanner

alte asemenea fabule cu zeități din universul antichității. Este de presupus că sub această formă i s-ar fi acordat spezele de călătorie pe care Pacheco le indică ca fiind tocmai de 400 de ducați.

Această lucrare este singurul tablou al lui Velázquez care înfățișează un grup de cheflii și s-ar putea spune chiar singurul din școala spaniolă. Spaniolii erau socotiți la antipodul germanilor și olandezilor în această privință. Beția le era și mai nesuferită decît altădată francezilor. *Borracho* era un termen tot atît de josnic ca și acela de încornorat și mai dezonorant decît acela de smintit. Ținea de insultele care, ca și lovitura peste obraz, cu pălăria sau batista, nu se ispășeau prin duel ci numai prin omucidere. Adversarii odiosului ministru nu-i puteau găsi acestuia o poreclă mai înjositoare. Era de ajuns să dovedești doar un singur caz de beție din viața cuiva pentru a-l recuza imediat pe acesta din calitatea de martor.

Spaniolii însă au făcut și ei haz pînă la urmă de acest viciu. Din fondul umorului popular, din acele istorioare frivole, nu lipsește nici cîrciuma cu extravagantele ei întîmplări. Andaluzii, mai îngăduitori în această privință, erau numiți de castilieni și de ceilalți, *borrachos*.* Cîntecele lui Baltasar del Alcazar reprezintă un caz singular în literatura spaniolă, dar sînt concludente în ce privește existența gustului pentru băutură. Curtea lui Filip al IV-lea avea vederi liberale și în această privință. Despre regina Bessy, care prinsese gusturile burduhănosului cavaler și care ar fi pus la cale ea însăși o falstaffiadă, unele scrisori venite din capitală pomenesc că organiza mari distracții în care erau aduși la palat bădărani din *corrales* (trupe de teatru) și îmbătați spre edificarea doamnelor. Tirso, poetul în rasă de monah, îi îndeamnă pe toledani în comediile sale, prin gura lui Carrasco, să țină mai

* bețivi

degrabă sărbătorile sfîntului Noe decît pe acelea ale sfîntului Rochus:

Que en tal tierra el ser borracho
Es calidad, no es locura.
(La Villana de la Sangre, I, 2)*

Uneori Leonardo poftea la el țărani beți, cărora le istorisea tot soiul de povești glumețe numai pentru ca, din odaia de alături, să le schițeze mutrele. Poate că Velázquez citise despre toate acestea și dibuise și el indivizi nemaivăzuți în tablouri pînă la acea dată, pe care i-a adus într-o dispoziție potrivită pentru lucrarea sa consacrată lui Bachus. Societatea este destul de pestriță: un soldat, un cimpoier, un cerșetor și alți cîțiva bătrîni cu ocupații greu de precizat. Sînt oare hamali *(mozos del cordel)* ori oșteni lăsați la vatră, acum simpli vagabonzi deși, dimpotrivă, armata trebuia să fie recrutată dintre flăcăii în floare? Sau poate că sînt doar niște bieți țărani bătrîni, fii ai Sierrei, cu ciolane tari, striviți de loviturile aspre ale valurilor vieții și ale muncilor grele, istoviți de pojarul soarelui de vară ori de gerurile și viscolele iernilor. Pentru ei zeul străin înseamnă altceva decît pentru acei trîndavi ai palatelor. Zilierului îi aduce o rază de lumină în întunecata lui existență, „slobozenia pe acel tărîm al viselor", asta îi aduce zeul, acest binefăcător al omenirii.

Binefăcătorul este de bună seamă un băiat de viață, sătul de înalta lui societate, care simte nevoia schimbării și descoperă un nou amuzament tocmai în explozia de veselie — *Deux nobis hoec otia fecit*** — a acestor sărmani reuniți în jurul său, în hohotul lor zgomotos, în atitudinea hilară și în drojdia răscolită a vocabularului lor. „M-am aflat cu trei, patru neghiobi printre trei sau patru poloboace cu vin. Am arborat cea mai

---

* Căci în aceste locuri a fi beţiv
e un lucru bun, nu o nechibzuinţă.

** Dumnezeul nostru a făcut pace.

afabilă mină cu putință și, închipuie-ți, am băut cot la cot cu această ceată de pivniceri așa că acum pot să mă tutuiesc cu fiecare". Ceașca răsturnată pe jos i-a scăpat probabil soldatului îngenuncheat, care tocmai este laureat pentru proba pe care a trecut-o. După aceea va fi închinat toastul pentru care cupele și cestile stau gata înălțate. Bărbatul cu cimpoiul va sufla un acord final. Primul dintre bătrînii adepți ai vinului rînjește cu desfătare, cu dantura încă teafără, bucurîndu-se de băutura ce lucește în cupa plină jucîndu-i înaintea ochilor, prevestind momentul solemn al petrecerii tagmei lor: totodată trage cu urechea la gluma tovarășului său de leat care tocmai îl prinde de umăr. Gluma pare a fi făcută pe seama noastră, a privitorilor. Cel de-al treilea, ținînd paharul ridicat (o cupă fină, poate chiar venețiană), cu o privire jucăușă de cîine credincios, cată cu atenție la stăpîn și pare că așteaptă semnalul pentru cîntecelul de beție.

Germanii, mai molcomi din fire, au pictori în ale căror tablouri cu scene populare mai toată lumea rîde sau zîmbește: pictorul spaniol aproape că a reprezentat doar de această dată rîsul; însă unde a mai fost oare prins rîsul de chefliu în liniile și ridurile unui chip de bătrîn cu atîta economie și firesc totodată! David Wilkie zăbovea uneori ore întregi în fața tabloului pe care îl așeza cu mult deasupra lucrărilor altor maeștri. În cele din urmă se ridica și pleca oftînd.

Această scenă bahică inaugurează ciudatul Olimp al lui Velázquez. În timp ce alții cu greu au putut evita convenționalul în tratarea unor astfel de subiecte, la el tocmai aici irumpe temperamentul poporului său într-un chip cît se poate de natural. Urmînd metoda lui Cervantes caută să înțeleagă mitul la el acasă. Și atunci se întreabă: cu ce fel de scenă vom avea de-a face dacă acest tînăr seducător s-ar abate în drumul lui și prin văile noastre? Ce soi de adoratori s-ar strînge în jurul lui? Cum ar arăta de fapt acest zeu dacă și-ar părăsi femeia pe țărmul mării și ar cutreiera pe ici, pe colo, însoțit de băieții și fetele ce culeg

viile pe la noi? În vreme ce alţii au abordat subiectul transpunîndu-se într-o lume străină de simţămintele şi credinţele lor, pentru acest spaniol lumea este chiar ţara sa şi el nu acceptă decît ceea ce este pe de-a întregul naturalizat.

În mod obişnuit, astfel de situaţii erau puse în scenă cu mult mai multă erudiţie. Însă cine ar mai putea aprecia astăzi fada bacanală a lui Massimo, cu dănţuitoarele ei napolitane lipsite de farmec ori schemele compoziţionale ale lui Nicolas Poussin asemănătoare unor succesiuni de basorelief? Cu toate că acesta a pictat un Silen beat ce poate rivaliza prin vulgaritate cu cel al lui Ribera. Am văzut recent cîteva bacanale pătrunse de mare erudiţie arheologică: la Alma Tadema, de pildă, scena pare a se petrece într-un distins aşezămînt de sănătate unde nevroticii s-au pus pe chef. Scenele însă în care să ni-i arate pe oameni în legătură strînsă cu acest „duh al pămîntului" (aşa cum se exprima bătrînul Vilmar) nu au avut nicicînd mai multă culoare locală ca în tabloul nostru. Frumos din partea pictorului că ne-a cruţat de acei monştri cu picioare de ţap care de la Renaştere încoace s-au revărsat ca o invazie apocaliptică de lăcuste asupra cîmpiilor înverzite ale celor trei arte. Totuşi acestei bacanale, care a fost luată drept o parodie, nu-i lipsesc reminiscenţele antichităţii. Grecii ştiau să-i preţuiască în artă pe aceşti beţivani bătrîni. Satirii săltăreţi de la Villa Borghese ori din grădinile Lateranului sînt la fel de ciolănoşi, cu ţeasta puternică, ochii mici, pulpa zdravănă şi părul de pe cap scurt şi ţepos. În vreme ce la tineri pecetea viciului beţiei ne apare respingătoare, beţia bătrînilor stă să amintească de umorul subţire al filozofilor ironişti. Doar că aici totul este transpus din *prestissimo*-ul* temperamentului elen în *largo*-ul** şi *lento*-ul*** specific spaniolilor. Contorsiunile acelor satiri ai lui Myron aduc cu salturile săl-

* Repeziciunea
** Generozitatea, îndemînarea
*** Încetineala

batice ale taurului; atitudinea leneşă a beţivilor noştri mai degrabă cu mişcarea lentă a unei turme de mistreţi la o margine mocirloasă de pădure.

Cu toate că ceremonia se desfăşoară sub cerul liber, în plină zi, a fost totuşi potrivită la lumina de atelier. Par a sta într-o tavernă întunecată, luminaţi din stînga printr-o mică fereastră. Întreaga lumină se adună asupra personajului principal şi este reflectată de luciul pielii acestuia. Cu el contrastează puternic, ca într-o modelare sculpturală, cele patru chipuri înăsprite de soare şi vînt, lumina fiind absorbită parcă de mantalele uzate, de tunicile lor castanii şi galbene. În sfîrşit, alte patru chipuri în umbră, din care ies la iveală cîte un vîrf de nas ori o porţiune a frunţii.

Cine doreşte să cunoască măiestria pictorului relativă la executarea nudului nu are decît să privească acest trup robust al lui Bacchus, — braţul care taie orizontal planul tabloului, mişcarea genunchiului către înainte, pulpa luminată de reflexele mantiei roşii. La acest capitol abia că mai are ceva de învăţat; cunoaşterea profundă a structurii anatomice se însoţeşte aici cu realismul formelor, cu gingăşia firească unei făpturi juvenile.

Punctul slab rezidă în umbre şi în tonul închis al veşmintelor. Tratarea culorilor cu un anumit silicat a dăunat unor porţiuni întregi şi chiar reliefului chipurilor. Personajul ghemuit care scoate vinul este doar o siluetă. Frunzele de viţă aduc cu nişte cocoloaşe brune. Pînă şi fondul a fost afectat.

Impresionează în chip neplăcut şi aglomerarea în spaţiu. Personajele vîrîte unele într-altele sînt vădit împinse înainte, nu au pic de spaţiu în jur, le lipseşte *respiración*,* iar fondul în starea lui actuală lasă impresia unui perete spoit în albastru. Te poţi întreba dacă nu cumva întreaga scenă fusese concepută iniţial sub o boltă; în jurul personajelor pare să fie pictat un peisaj

* Respiraţie

Scanned with OKEN Scanner

montan; este în genul aceluia din tablourile ecvestre de mai tîrziu. Impresia de ansamblu nu este însă prea stînjenită de întunecarea survenită ulterior. Întrucît figurile principale au o puternică consistenţă în plină lumină, ele cîştigă chiar în comparaţie cu suprafeţele mai puţin realizate.

Compoziţia este şi ea bine echilibrată. Cercul imaginar în care se încadrează micul grup, strălucitorul zeu gol alături de bătrînul în manta, paharnicul în chip de *repoussoir*, cei abia sosiţi cu muzicantul, încadrîndu-i pe ceilalţi, contrastul dintre slujitorul lăsat într-o rînă al zeului şi soldatul îngenuncheat şi multe altele încă, dezvăluie că în spatele aparenţei de întîmplare se află de fapt o matură chibzuinţă.

„Triumful lui Bacchus" apare astfel de neîntrecut prin siguranţa şi *morbidezza* modelării, prin plastica înfăţişărilor, prin jocul gradat al luminilor, prin expresia şi realismul trăsăturilor. Dacă asemenea subiect ar fi fost pictat pe alte meleaguri probabil că ulterior fiecare galerie ar fi posedat nişte *borrachos* ai săi. Negustorii de artă s-ar fi aflat în situaţia să jure că acest pictor nu poate şi nu trebuie să picteze vreodată altceva decît taverne, pictorul îmbogăţindu-se de pe urma lor. Velázquez însă nu prinsese încă gustul reluărilor. Niciodată nu avea să mai picteze vreo scenă bahică. Admiratorii tabloului au fost nevoiţi să se mulţumească cu cópii.

Există însă un dublet şi o variantă a acestui Bachus. Cel dintîi, aflat în muzeul din Neapole are dimensiunile originalului. Mulţi iubitori ai picturii datorează acestuia impresia de neuitat, stîrnită de geniul pictorului spaniol. Tabloul este lucrat într-o tehnică necunoscută mie pînă acum; pigmenţii asemenea unei paste sînt aşternuţi pe pînză fragment cu fragment şi se observă chiar marginile conturate ca la nişte celule. Eşti îndreptăţit să crezi că acest dublet nu este străin de penelul maestrului; stilul clar şi autentic velazquezian, pare a fi mai veritabil decît cel din originalul, ulterior întunecat de la Madrid, ale cărui por-

Scanned with OKEN Scanner

ţiuni oarecum degradate, în special peisajul, pot fi reconstituite după acesta.

Cel de al doilea exemplar, considerat în mod curent drept o schiţă, provine tot de la Neapole, unde a fost cumpărat de trimisul englez, Lord Heytesbury, de la un negustor de tablouri pe nume Simone. De curînd a ajuns în America. Era semnat şi datat chiar; numele, într-o grafie delicată, se află pe foaia unei cărţulii rupte, în colţul din stînga:

Diego V ... zquez f.
1624

RUBENS ŞI VELÁZQUEZ

Din cartea lui Pacheco se poate afla că Rubens, care îşi făcuse în prima călătorie o impresie defavorabilă despre pictorii spanioli, a avut de data aceasta ocazia să cunoască unul, ale cărui lucrări şi a cărui persoană i-au fost cel puţin pe plac şi anume: ginerele. „S-a arătat încîntat de tablourile sale şi mai ales de modestia sa", astfel se exprimă autorul, oarecum ciudat, de parcă Rubens l-ar fi elogiat dintr-un simţămînt pentru modestia lui. După uzanţele locului şi după cum relatează Gaspar de Fuensalida, bineînţeles că Rubens „l-a recunoscut drept — ceea ce a fost considerat întotdeauna de Palat, — cel mai mare pictor care se află ori s-a aflat în Europa". Numele lui nu este pomenit în scrisorile lui Rubens, însă figurează pe acea gravură a lui Paul Pontius, amicul maestrului flamand. Iar numeroasele comenzi de la Anvers nu puteau fi duse la bun sfîrşit fără concursul lui Velázquez.

Apariţia lui Rubens la Madrid trebuie că a avut un efect puternic asupra tînărului de douăzeci şi nouă de ani, care era Velázquez. Era primul mare pictor pe care l-a cunoscut personal şi al cărui proces de creaţie îl putea urmări după pofta inimii. Nu fără un vag sentiment de ciudă

era silit să observe că monopolul acordat cu cinci ani în urmă de ministru fusese parcă suspendat. Străinul își făcuse cuib în palat. La el veneau acum să pozeze Maiestățile și Înălțimile lor, prin atelierul său se perindau vizitele celor de vază. *Ujier*-ul *de cámara* era acum Ciceronele acestui diplomat-pictor, intim al consiliilor oamenilor de stat. Pe unii pictori, care nu mai erau tineri și acomodabili, acest soi de întîmplări i-au zguduit profund. Claudio Coello nu a putut supraviețui apariției pe firmament a lui Luca Giordano. Atunci cînd Antonio del Castillo a văzut la Sevilla lucrările fostului său coleg de atelier Murillo, a exclamat: *Ya murió Castillo*! (Sînt bun de dus la groapă acum!); și parcă a fost prooroc. Cînd Velázquez, întors din Italia după trei ani, i-a făcut regelui vizita protocolară de rigoare, i-a mulțumit acestuia dîn adîncul sufletului pentru că nu a mai pozat altui pictor între timp.

Rubens se bucura de altfel de ascendentul maturității și al experienței; atinsese de mult culmile artei sale și își făurise prin ea o faimă unanimă: Velázquez era abia un tinerel ce dibuia încă. Ședea în fața naturii asemenea celui ce are de tălmăcit, cu mare grijă, un text dintr-o limbă străină; Rubens picta asemenea unui poet ce-și scrie versurile în limba sa maternă. La un pictor înnăscut, așa cum era spaniolul, o privire asupra lucrărilor sale de pînă atunci, cu fidelitatea lor față de model, accentuarea contururilor și lumina de atelier, trebuie că a avut un efect descurajator, comparîndu-le cu acele orgii de culoare și lumină ale lui Rubens.

Concluzia se impune de la sine: i-a mărturisit probabil lui Rubens frămîntările sale, fiindcă acesta îi laudă modestia, lucru ce bineînțeles că nu se referea la firea deloc retrasă a pictorului spaniol. Faptele sînt destul de grăitoare: Rubens copiază la Madrid tablourile lui Tițian, iar Velázquez cere de îndată îngăduința să plece în Italia unde studiază la Veneția pe Tițian și Tintoretto; primul îl entuziasmează pe rege cu scenele sale mitologice, iar următoarea lucrare pe

Scanned with OKEN Scanner

care celălalt o execută este *Triumful lui Bacchus*. Mai mult decît atît: cam în aceeași perioadă are loc o prefacere a manierei sale, începuturile unei frămîntări care va duce mai tîrziu la mult admiratul său stil. Deci: întîlnirea cu Rubens l-a decis să reînveţe totul.

Autorul lucrării *Peintres flamands en Espagne* a remarcat în muzeul din Madrid această diferenţă dintre picturile anterioare şi ulterioare vizitei lui Rubens. Este limpede, afirmă el, că de la Rubens i se trag cele mai alese calităţi: fermecătoarea şi viguroasa uşurinţă a execuţiei, plasticitatea demnă de toată lauda, minunata prospeţime şi lumina, ce îl disting între toţi maeştrii lumii; severul Pacheco nu ar fi putut să-l înveţe nimic din toate acestea (Trebuia oare să-l fi învăţat cineva acolo în însorita Spanie?). Totuşi şi unii spanioli au crezut că această înrîurire este dovedită clar de tabloul pe care a început să-l picteze şi l-a sfîrşit în preajma lui Rubens; un tablou care prin subiect şi compoziţie, prin naturaleţe, prin forţa luminii şi expresivitate, prin culoare şi linia desenului, inaugura o nouă eră în stilul lui Velázquez şi amintea cu pregnanţă de aprinsele culori ale pictorului flamand şi anume: *Los Borrachos*.

Şi totul decurge în continuare după tipicul oratoriei: Rubens îl iniţiază pe neofit în procedeele prin care obţinea inegalabilul său luciu. Dovada o constituie acest tablou, care în multe locuri reflectă aceleaşi tonuri fierbinţi, ieşite ca într-o vrajă parcă de sub penelul flamandului. Mai lipseşte doar ca în cataloagele galeriilor să se menţioneze sub numele lui Velázquez: elev al lui Herrera, Pacheco şi Rubens.

Toate aceste fraze nu pot exprima însă cu destulă evidenţă situaţia de fapt. De bună seamă — este cunoscut de multă vreme acest lucru — în jurul anului 1630 se produce o cotitură în evoluţia lui Velázquez. Cu toate că *Los Borrachos*, aşa cum a observat şi Mengs, este pictat într-un stil mai degajat decît *Aguador*-ul (le despart doar zece ani), ambele aparţin încă total primei mani-

Scanned with OKEN Scanner

ere și din această cauză displac impresioniștilor. Cît de ușor ar fi fost, de pildă, să înlocuiască acel efect tern al umbrelor cu un ton mai deschis și mai transparent! Este vădit că linia de demarcație se află mai degrabă între *Triumful lui Bacchus* și tabloul pictat la Roma cu doi ani mai tîrziu, *Făurăria lui Vulcan*. Este limpede că schimbarea manierei de a picta s-a produs ca urmare a impresiilor din Italia, lucru mărturisit dealtfel de el însuși atunci cînd afirmă că la Veneția poți afla Binele și Frumosul. Este posibil ca discuțiile cu Rubens și aprecierile acestuia asupra tablourilor văzute să-i fi semănat neîncrederea în rezultatele artistice ale manierei sale de pînă atunci; cu toate că și Rubens el însuși studiase și copiase pe Caravaggio. Ar fi ajuns totuși și fără el la această schimbare; fiindcă ea era în acord cu spiritul vremii, așa încît orice altă manieră exclusivistă ori potrivnică ar fi fost sortită unei existențe efemere.

Important este faptul că acel drum nou pe care se angajează acum și care îl va conduce către marile sale realizări de mai tîrziu se deosebește mult de cel al lui Rubens. Libertatea facturii sau limpezimea execuției poate că sînt înrudite, însă cine dorește să-și asigure panorama unui puternic contrast între coloriști trebuie să-i privească pe amîndoi, în paralel, în vîrfurile creației lor. Prin dotare și simț artistic erau naturi cu totul diferite și poate tocmai de aceea s-au apropiat unul de celălalt și chiar așa cum ne asigură Pacheco, au legat prietășug. Încolo nimeni nu poate contesta că olandezul era de o forță productivă mult mai mare, lucru care însă nu-l obliga pe spaniol să i se subordoneze. L-a admirat fără invidie, căci nu-i nevoie să urmezi la rîndu-ți tot ceea ce admiri. Veritabilul artist în loc să-și piardă cumpătul în momentul unor astfel de întîlniri, trebuie mai degrabă să-și recunoască adevăratele sale calități și să aibă îndrăzneala să pășească pe calea potrivită lor. Avea ocazia să admire o anume artă care în toate producțiile sale utiliza efectele cele mai tari, mereu pe punctul de a întrece granițele fi-

Scanned with OKEN Scanner

rescului prin culoare, lumină, atitudine și mimică. Probabil că le-a contemplat asemenea unui istoric care parcurge un roman istoric de prima mînă și care ar putea spune cu amabilitate: așa ceva n-aș fi fost în stare să realizez —gîndind de fapt— și nici n-aș vrea să realizez chiar dacă aș fi în stare.

Nu chiar totul era strălucire în uimitoarea operă a regescului pictor din Anvers. La Madrid s-a manifestat mai puțin latura sa strălucitoare, ceea ce se numea *fuego y sublimidad de la invencion**. Cele douăzeci și cinci de cópii după Tițian se puteau impune drept o probă a unei puteri de muncă de tip nordic; însă de ce oare în loc să realizeze transpuneri din italiană în flamandă, n-a creat mai degrabă opere originale după viață și natură, după oamenii și obiceiurile locului — iată ce s-ar fi putut întreba pe bună dreptate un artist.

În ceea ce privește scenele sale mitologice pe care le-a pictat în urmă pentru palatele regești, Velázquez, însărcinat fiind cu împodobirea lor, nu putea decît să se bucure că are de-a face cu un astfel de material, pe care Rubens i-l oferea cu dărnicie și îl livra în cele mai scurte termene, ținînd seama tocmai de ponderea și numărul ajutoarelor sale. Iar relativ la portretele regale, nu prea avea de ce să se teamă, pe cît se pare, chiar modest rămînînd. În împrejurarea că cineva l-ar privi în paralel, imparțial fiind, ar spune: aici, natură și viață, dincolo doar manieră. Bineînțeles și ceva viață, însă viața pictorului, spiritul său mai degrabă. Cu Velázquez te afli în fața unei realități, care, plăcută ori dimpotrivă, te îndeamnă s-o studiezi, s-o pătrunzi și să-i cauți semnificațiile. Despre celălalt spui: un Rubens frumos și cu asta ai spus totul. Căci cine nu a avut oare impresia în fața seducătoarelor sale creații că obiectul a constituit mai totdeauna doar prilejul de a-și desfășura inepuizabilul său arsenal de mijloace artistice. Acolo unde Velázquez se simte liber să-și aleagă subiectul tabloului, mai întotdeauna se ascunde

* Pasiune și sublimul invenției

ceva dintr-o problemă de artă: în permanență a creat reprezentarea pornind de la obiect, a derivat-o din el. De fapt era un artist fără public, fiindcă lucra numai pentru regele său. În aparență era cît se poate de dependent, dar pe de altă parte era totuși eliberat de influența gloatei, adesea mai nocivă decît slujba pe lîngă un principe. Îi era la îndemînă să recomande pe alții pentru lucrări pentru care nu avea tragere de inimă ori să facă atmosferă în jurul celor ce-i erau pe plac. În ambele situații era scutit de compromisurile cu propria-i conștiință. Era o fire mîndră, flegmatică, o natură de tip empiric, un „pictor de experiment". Un nobil ce nu intenționează să iasă în calea privitorului, ori cumva să-l cucerească; îl respinge mai degrabă și de aceea în cele mai bune creații ale sale abia că a fost vreodată înțeles.

Rubens făcea parte dintre acei artiști care, ca și Bernini în Italia, s-au supus timpului lor. O fire dominatoare care tînjește să stăpînească oriunde s-ar afla. Despre Paris, Londra, Madrid și Genova putea să amintească aidoma unui Cezar. Cine vrea însă să-și domine epoca trebuie s-o intuiască și încă mai mult: fără o influență reciprocă nu există dominație. Se pune deci întrebarea: în orice epocă s-ar ivi cineva, căror laturi ale naturii umane ar trebui el să se adreseze. Ca să-i pătrunzi pictura sa, trebuie să fii mai întîi informat despre clasele dominante ale secolului al șaptesprezecelea.

Rubens cîștigase pe de-a întregul inima lui Filip al IV-lea. Acest cap încoronat libertin, care-și petrecea zilele între aventuri galante și festivități care durau săptămîni în șir, între vînători aprige și ceremonii pioase, părea să-și fi găsit în creațiile lui Rubens un reflex poetic al propriei sale existențe. Aidoma unui prinț modern *(the snob royal)* a descoperit poate, odată cu trecerea anilor, secretul frumuseții feminine în cei trei F *(fair, fat, forty)** ai robustei carnații fla-

* De culoare deschisă, gras, patruzeci

mande. Nu-i mai dădea pace cu comenzile și chiar acele reprezentări mai libere pe care Rubens le păstrase pentru sine au luat după moartea acestuia drumul Madridului, al cărui muzeu a devenit astfel reprezentativ și în ceea ce privește această latură a creației sale.

Această fugară, dar intimă apropiere a celor doi maeștri, ne aduce deci în fața ochilor adînca lor contradicție. Și nimic nu este mai potrivit să-l prezinte decît acele scene mitologice. Fabulele lui Rubens, oricît de viu ar pulsa în ele viața epocii și specificul națiunii, aparțin încă cu totul spiritului Renașterii. Acest pictor, temeinic format la școala umanismului, elev al iezuiților, și-a imaginat un soi de palingenezie* a temelor antice, pe care a studiat-o cu zel, cantonîndu-se cu deliciu în ea, chiar și atunci cînd voluptosul său simț al existenței depășea cu mult liniile severe ale formelor antice. Mai toată vremea ne atrage într-o Arcadie a fanteziei, pe aripile poeziei. Nimic nu-i era însă mai străin spaniolului decît această entuziastă divinizare a voluptății și a celor din vechime. O putem observa chiar în acest tablou: cel care a imaginat scena era o fire prozaică. Întîia sa plăsmuire, cu subiect liber ales, a fost un sacagiu. Acolo unde Rubens, prins în vraja simțurilor, înalță tulburătorul ceremonial al beției pe culmile unei frenezii dionisiace și o zugrăvește în scenele ademenitoare ale unei vîrste de aur, Velázquez nu vede cu ironicul surîs al omului slobod, decît jocul comic al buimăcelii și al schimonoselilor de bețivan. Bachus-ul său aparține unei spițe de divinități în declin, care în epoca marelui amurg al zeilor s-au refugiat la șes aciuindu-se pe la cei din urmă păgîni; în mijlocul celor de la periferia societății spaniole ni-l prezintă el pe Dionysos. Astfel procedase altădată și Michelangelo, tot un prozaic, cînd a sculptat

* Concepție stoică legată de teoria ciclului istoric, preconizînd Renașterea, învierea periodică a tuturor ființelor.

în piatră statuia aceluiași zeu, după modelul unui tînăr chefliu. Shelley îl denumea Bachus-ul unui catolic: cu aceeași neîncredere în virtuțile bahice, castilianul ne-a înfățișat pe ruda apropiată a celui dintîi. Nu avem de-a face aici cu beția în viziunea evului de mijloc, văzută ca o manifestare demoniacă și cu atît mai puțin cu oglinda moralizatoare pe care un Hogarth sau un Gruikshank o întindeau viciului. Căci această nouă plăsmuire este una veritabil artistică și nu mai puțin comică decît scenele unui Jan Steen.

Italienii își născociseră odinioară un soi de religie privitoare la vechile zeități ale naturii, tocmai pentru a insufla poveștilor și personajelor acestora o existență mirifică. Însă fermecătoarele lor mascarade n-au părăsit niciodată tărîmul fantomaticului, după cum nici versul nu se ridică la rigoarea frazei. Și ca să fim sinceri, picăturile lor din seria mitologică sînt cele mai reci. Aici în schimb avem de-a face cu viața cea adevărată, chiar dacă una de condiție inferioară, cu o întrupare plină de vigoare și nerv, iar din punct de vedere artistic cu o viață pătrunsă de un umor de mult mai bună calitate decît acea redare a unei lumi de umbre, cu tot farmecul ei captivant de forme și simțiri.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea a treia

PRIMA CĂLĂTORIE LA ROMA (1629–1631)

SPRE ITALIA

În secolul al șaptesprezecelea dorința fierbinte a fiecărui spaniol instruit era să ajungă în Italia — astăzi toți trag spre Paris. Lope afirmă prin gura unui personaj de-al său că ar fi bine să te naști în Franța, să-ți duci traiul în Italia și să mori în Spania; la început din pricina nobleții de soi și a regelui național, apoi datorită libertății și rodniciei și la sfîrșit pentru credință, care este atît de virtuoasă, de catolică și de adevărată în Spania.

Cînd colegii italieni din Florența, noua Atenă, i-au vorbit lui Velázquez despre Italia ca despre o arenă a artelor, nu-i spuneau nimic nou. Nu încape nici o îndoială că cel ce-și petrecuse anii de ucenicie în casa lui Pacheco ar fi lăsat totul baltă spre a ajunge cît mai degrabă la Roma, îndată ce faptul ar fi devenit cu putință. Este de-ajuns să ne închipuim în ce lumină anume le apărea spaniolilor din vremea aceea propriul lor trecut. Acel grup de artiști la care ne ducem cu gîndul astăzi, cînd vine vorba de pictura spaniolă, lipsea încă. Evul mediu tocmai se sfîrșise și zorii noi începuseră să mijească în timpul reginei Isabela Catolica, însă nu s-a făcut de-a binelea ziuă decît după întoarcerea pictorilor spanioli de la Roma, atunci cînd, în anul 1520, Alonso

Scanned with OKEN Scanner

Berruguette a revenit la Saragosa. El făcea parte dintre mai tinerii admiratori ai lui Michelangelo şi se iniţiase în tehnica desenului după cartoanele de la Pisa. La Toledo, Roma spaniolă, a dat apoi o nouă viaţă în relieful marmurei profeţilor severi ai titanului. Nu a chemat oare Filip al II-lea o întreagă colonie de maeştri italieni pentru Escorialul său? Iar valencianul Ribera, care îşi cîştigase la Neapole un loc de frunte, nu se ridicase oare pe astfel de culmi urmînd tot şcolile Italiei? Idealurile care îi mînaseră odinioară pe romanişti spre Italia îi deveniseră străine generaţiei de acum; însă, cu toate prefacerile gustului, Roma îşi păstrase intact farmecul pentru spanioli, în chip de cetate a artelor, de liman slobod al unui trafic artistic cît se poate de cosmopolit. Despre activitatea coloniei spaniole din acele locuri în vremea cînd Velázquez începuse să-şi făurească planuri de călătorie, ne putem face o idee din însemnările pictorului aragonez care, doar cu trei ani mai tînăr decît Velázquez, şi-a petrecut acolo tinereţea şi s-a înapoiat în Spania cu vreo patru ani mai înainte de călătoria la Roma a acestuia. Citim despre acest Jusepe Martinez, al cărui nume ar fi fost demult uitat fără acea scriere a sa, că se bucura la Roma de intimitatea unui Domenichino, Guido şi a fiului lui Paolo Cagliari. Înţelegem în consecinţă motivele pentru care relaţiile cît se poate de firești chiar şi cu cei mai de frunte artişti, modul agreabil de a studia prin preumblări pe la biserici şi palate, sub îndrumarea unor colegi cu experienţă, trebuiau să aibă o înrîurire cu totul diferită asupra spaniolilor, descinşi dintr-o lume atît de închisă şi încremenită, decît asupra parizienilor sau olandezilor, de pildă. Atmosfera se schimbase însă cu totul de la Berruguette şi Becerra încoace. Correggio îi lăsase în umbră pe toţi cinquecentiştii la un loc. Peisajul şi pictura de gen îşi făcuseră loc alături de fabulă. Ce anume perspective se deschideau pe vremea aceea la Roma tinerilor veniţi din străinătate şi ce fel de teren fertil găseau ei aici, o demonstrează cei cincisprezece ani petrecuţi de germanul Adam

Scanned with OKEN Scanner

Elsheimer, căruia tocmai acest Martinez i-a dedicat o schiță biografică; căci nu altul era acel misterios Adan del Samar care frecventa mai toate reuniunile artistice secrete ale timpului: acel solitar meditativ care pășea adîncit în gînduri pe străzile Romei fără a saluta pe nimeni și care își picta cu un zel tipic german fabulele și legendele sale, cu peisaje poetice și cît se poate de romane, într-un format dodecimal pentru italieni și nu se menaja deloc; în pofida sfaturilor amicilor săi, care doreau să-i încredințeze lucruri mai însemnate, nu voia nicidecum să se abată de la genul său modest, fiindcă spunea el, abia după ce va fi mulțumit de sine însuși, ar putea să le urmeze sfatul.

Velázquez solicitase regelui în mai multe rînduri un concediu, dar nu se alesese decît cu promisiuni. Bineînțeles că nu-i trecea prin minte să-și schimbe acolo felul de a picta; italienii din acea vreme îl interesau prea puțin. Neîndoielnic însă că era curios să-i privească pe acei eroi de a căror faimă auzise încă din vremea copilăriei sale.

„În sfîrșit, povestește socrul, regele îi acordă la 28 iunie concediul (*licencia*), îi încuviință plecarea și îi dărui patru sute de ducați de argint; i s-a acordat și plata salariului pe timpul cît va lipsi. Iar atunci cînd își luă rămas bun de la contele-duce acesta i-a înmînat alți două sute de ducați de aur, o medalie cu chipul regelui și o mulțime de scrisori de recomandație“ (*cartas de favor*).

Pe cerul Italiei se arătau în acea vreme semne de război. Sînt tocmai anii războiului de succesiune mantovan. Împăratul, care socotea margrafatul un fief al său, a primit defavorabil luarea în stăpînire a acestuia de către ducele de Nevers, ca urmare a morții lui Vincenzo Gonzaga (1627) și a pronunțat sechestrul asupra Mantovei. Carol-Emanuel de Savoia și guvernatorul spaniol din Milano au căzut de acord asupra împărțirii Montferrat-ului, așa încît Gonzalvo de Córdoba i-a asediat capitala, orașul Casale. Lucrurile au luat însă o turnură cu totul nouă în acel an 1629:

Franța care acum, după asediul victorios de la Rochelle, avea mîinile libere, își face apariția în arena de luptă. După ocuparea Susei, Carol-Emanuel s-a înțeles cu Richelieu, luînd astfel ființă un pact defensiv între Ludovic al XIII-lea, Veneția, Papa și Nevers, la care a promis să adere și Savoia; ducele a determinat pe Gonzalvo să ridice asediul cetății Casale.

Ca urmare a acestei întorsături, Curtea madrilenă a hotărît să se alăture în luptă împăratului. Colalto a trecut Alpii; cu el laolaltă urma să opereze marele conducător de oști reîntors de curînd la Madrid (24 februarie 1628) din Țările de Jos, care vreme de patruzeci de ani au constituit teatrul de desfășurare al faptelor sale de arme.

Ambrosio Spinola, căci despre el este vorba, se afla atunci în culmea gloriei sale. Renumele pe care și-l cîștigase prin asediul de la Ostende (1604) fusese sporit prin ocuparea cetății Breda (1624). Era singurul general care se mai bucura la Madrid de o deplină încredere, ultimul mare conducător de oști pe care îl mai avea Spania „în marea ei lipsă de capacități pentru comanda supremă". Dorința lui ar fi fost să-și încheie lunga carieră prin pacificarea Țărilor de Jos și doar la insistențele regelui s-a decis să preia comanda supremă în Italia. Misiunea lui era să ocupe Casale și apoi să încheie pace. Lemos spusese: dacă îi dăm mînă liberă marchizului Spinola vom avea pace, onoare și numai bine. Toate cererile sale i-au fost satisfăcute: el porni ca guvernator al Milanului și căpitan general cu 36 000 de ducați soldă pe timp de război. Genovezul Saluzzi spunea că „autoritatea lui este una dintre cele mai mari care au fost acordate vreodată unui ministru, inclusiv bătrînului Alba sau lui Don Juan de Austria, fiindcă are puteri depline să încheie alianțe, să poarte război și să ducă tratative de pace". Înaintea plecării sale avusese loc nunta fiicei sale Polisena cu Don Diego Mexía (Leganés) în palatul regal și anume în încăperile reginei, în

Scanned with OKEN Scanner

prezența maiestăților lor: fiii săi, generalul Filip și arhiepiscopul Augustin de Granada sosiseră în grabă pentru a-și lua rămas bun de la el.

Acestui bărbat i-a fost prezentat Velázquez; împreună cu el urma să facă călătoria peste mare. Li s-au alăturat și amiralul D. Alvar Bazan, *marqués de Santa Cruz*, ducele de Lerma și abatele Scaglia. Cu toții au călătorit în aceeași caleașcă cu comandantul suprem pînă la Barcelona, unde îi așteptau gata pregătite nouă galere.

Olivares l-a înzestrat cu scrisori de acreditare, mai multe chiar decît avea nevoie; la ordinul său, secretarul Consiliului de stat, Don Juan de Villela, a scris tuturor trimișilor italieni de pe lîngă Curte. Velázquez a primit scrisori de introducere pentru Veneția și micile state italiene, pentru Roma și pentru legații din Ferrara și Bologna. Întrucît, date fiind circumstanțele destul de încordate, aceste scurte și formale scrisori nu erau tocmai îndeajuns ca să înfățișeze fără echivoc principilor italieni persoana sa și să le risipească orice bănuială, trimișii au mai adăugat și unele rapoarte confidențiale, dintre care unul ne este cunoscut și anume cel venețian; cele pentru Parma și Florența le-am putut afla în arhivele Farnese și Medici. Raportul rezidentului Parmei, Flavio Atti, către ducesa-văduvă, ne indică faptul că pictorul era într-adevăr suspectat că pe lîngă interesele sale artistice ar urma să se ocupe și de spionaj. Scrisoarea sună astfel:

*Serenissima Madama Signora Patrona mia perpetua**.

În aceeași zi am scris către stăpînul meu ducele o scrisoare de însoțire pentru Diego Velázquez, Uscero și pictor la Curte al Maiestății Sale, care o să călătorească prin Italia (după cum pretinde

* Prea luminată Doamnă, stăpîna noastră în veci.

Scanned with OKEN Scanner

el) pentru a se perfecționa în arta de pictor. El ia cu sine scrisori din partea nunțiului pentru Roma și de la toți ceilalți trimiși (urmează cifrat: Eu cred că vine în chip de iscoadă, asemenea lui Carlo Pu ... ghin (?), care este și el slujitor al regelui și se duce la Milano: treaba acestuia este de fapt spionajul. Ei pornesc în călătorie împreună cu marchizul de Spinola duminica viitoare. Răvașul pe care domnul conte de Olivares l-a scris către Don Gio de Villela, pentru ca acesta să-i facă rost amintitului Diego Velázquez de scrisori de la toți miniștrii, l-am văzut cu ochii mei (cifrat: Oricum îndărătul acestui șiretlic poate că se ascunde și intenția de a aduce pictorului un mic beneficiu, întrucît ar urma să primească de la fiecare unele daruri). Este de bună seamă adevărat că pictează în încăperile M.S. și l-am văzut nu o dată pictînd acolo, iar specialitatea sa este pictura de portrete. *Uscero de Cámera* înseamnă ceva mai mult decît ușier și mai puțin decît *agiutante di camera*, fiindcă nu are nimic de-a face cu această drogătorie. Se află dinaintea pocalului regelui cînd acesta prînzește la amiază ori seara. Maiestatea Sa îl privește adesea în timpul lucrului. Acestea sînt informațiile pe care le pot da, pentru a se ști cum să fie tratat. Nu știu dacă pictorul Amidano îl cunoaște; n-ar fi rău însă să-i facă cunoștința. (cifrat: în timp ce i-ar da lui Amidano să înțeleagă să fie prevăzător cu vorbele sale), cu care rămîn cel prea-supus.

Di. V.A.S. statornic slujitor
Madrid, 26 iunie 1629 Flavio Atti

Pacheco relatează că „Velázquez s-a îmbarcat la Barcelona de ziua sfîntului Lorenzo (10 august); la 23 au debarcat la Genova“ (mai degrabă la 20). Spinola a locuit la sora sa, ducesa și a zăbovit acolo doar cîteva zile.

Scanned with OKEN Scanner

Este de presupus că Velázquez l-a însoțit pe Spinola pînă la Milano chiar, unde acesta a ajuns în luna lui august.

Doar o fire prea lesne încrezătoare precum Velázquez putea să nădăjduiască în acea vreme că, spaniol fiind, va circula prin orașul lagunelor fără să fie atacat ori i se va îngădui o ședere mai îndelungată. Alvise Mocenigo, trimisul Veneției la Madrid, dăduse în scris senatului toate asigurările; călătoria nu ar fi cîtuși de puțin suspectă; a cerut concediul cu singurul scop de a se desăvîrși în arta sa. Din porunca lui Olivares, secretarul Consiliului de Stat, Don Juan de Vegliella l-a rugat să-i faciliteze pictorului obținerea pașaportului și să-i dea scrisori de recomandare către Giorgio Contarini și Vincenzo Grimani.

Atunci cînd a sosit la Veneția (pe timpul dogelui Gio. Cornaro) în oraș nu se vorbea decît de recrutări și puteau fi văzute mai toată vremea defilări de trupe. Guvernul achiziționa, cu încuviințarea sultanului, provizii din Albania. Resentimentul față de spanioli crescuse atît de mult încît Don Cristobal de Benavides, la care locuia și prînzea Velázquez, îi dădea însoțitori spre a-i fi de pază atunci cînd părăsea legația. Spaniolii nu au fost niciodată îndrăgiți acolo; erau încă proaspete în memorie atît dușmănia contelui de Osuna cît și tainicul complot; dealtfel nici spaniolii înșiși nu făceau un secret din faptul că Republica San Marco le stătea aidoma unui ghimpe în ochi. Spania stăpînea trei dintre cele mai frumoase și mai bogate provincii din Italia și îi ținea prin tot felul de stipendii pe principii celorlalte state într-o vasalitate mai mult sau mai puțin statornică. Veneția era singurul stat cu adevărat liber și constituția sa nu îngăduia accesul la putere al vreunei partide tributară străinilor. Viceregii și trimișii spanioli obișnuiau să ducă o politică antivenețiană pe propria lor răspundere și să folosească un limbaj în termeni mai duri decît le era permis de la Madrid; căpitanii

Scanned with OKEN Scanner

și cei din anturajul palatelor îi întreceau pînă și pe stăpînii lor în această privință. Dreptul de azil le dădeau prilejul să ia în derîdere statul venețian. În anul 1624, cînd Benavides lipsea, vila legației s-a transformat într-un loc de refugiu al exilaților, asasinilor și condamnaților care întreprindeau, pornind de aici, tot soiul de rele. Astfel, de comun acord cu secretarul spaniol Irles, cinci condamnați, aflați în drum spre galere, au fost eliberați de acești aventurieri, cu ajutorul slujbașilor legației; au fost aduși și adăpostiți în palat, iar apoi arătați de la fereastră mulțimii, îmbrăcați cuviincios de data aceasta, „drept dovadă a privilegiului". Atmosfera potrivnică a ajuns la culme în timpul războiului de succesiune mantovan. Veneția era pe atunci principalul pivot al ligii antispaniole. S-a ajuns pînă la Viena cu urzelile împotriva *Terrei Ferma*, iar trimisul spaniol s-ar fi pronunțat astfel: *Aut Roma, aut Cartago delenda est**. Italienii au tras concluzia că nu poate exista prietenie între ei și spanioli, ci doar robie ori dușmănie pe față.

Despre preocupările lui Velázquez la Veneția aflăm cîte ceva din scrierea lui Palomino. „I-au plăcut mult tablourile lui Tițian, Tintoretto, Paolo și ale altor artiști din acea școală astfel că desena necontenit, mai tot timpul petrecut acolo; dar mai ales a executat studii după faimoasa *Răstignire* a lui Tintoretto (din *Scuola di San Rocco*) și a copiat *Împărtășania Apostolilor*, pe care a dedicat-o regelui. Doar războiul l-a împiedicat să zăbovească acolo mai multă vreme". Aceste cîteva luni petrecute la Veneția au reprezentat deci o completare cît se poate de rodnică a anilor săi de studiu.

Bineînțeles că de curînd a fost tăgăduită orice fel de influență venită din partea venețienilor asupra picturii sale. Căci se obiectează: „veneție-

* Ori Roma, ori Cartagina trebuie distrusă. Cuvinte cu care Cato cel Bătrîn își încheie discursurile în Senat, reamintind romanilor că orașul împotriva căruia purtaseră un război îndîrjit, constituie o permanentă amenințare

Scanned with OKEN Scanner

nii s-au folosit de tempera pentru fond și au fost adepții culorilor strălucitoare! Velázquez în schimb agrea tonurile stinse și se folosea întotdeauna numai de ulei". Însă atunci cînd un pictor și pe deasupra un maestru, familiarizat de mult cu propria-i creație și obișnuit cu succese măgulitoare, admiră fără rezervă lucrările altora, pe care le studiază și le copiază luni în șir, nu înseamnă că a aflat oare în ele și ceva util, din care să spere un cîștig pentru arta sa? Iar de la Tițian și Tintoretto avea de învățat totuși și altele decît vernisul cu albuș de ou și splendoarea culorilor. Mă tem totuși să nu pun la încercare răbdarea cititorului cu asfel de argumente elementare. Faptul că a fost atras în special de Tintoretto confirmă cele spuse. Iar aceasta este în spiritul vremii. Tintoretto, dispărut de o generație, ținea încă sub vraja sa pictorii și publicul. „Toți cei care au venit după el s-au supus stilului său". *Scuola di San Rocco*, în capul căreia se afla Giuseppe Cagliare, un nepot al lui Paolo, rămînea academia celor ce năzuiau să se înalțe, cu precădere a străinilor (germanilor); trecea drept școala în care urma să deprinzi compoziția, grația, desenul riguros (*stringatura*), ordinea și contrastul între umbre și lumini (*staccatura*). Numărul desenelor și al cópiilor pictate după tablouri în această *scuola* este impresionant. Plăcile gravate de Agostino Carracci după acea Răstignire au fost aurite de către Daniel Nis. Încă mai putea fi văzută în casa lui Tintoretto încăperea de lucru, sacră și misterioasă deopotrivă, unde pictorul pîndea ideile și păstra micile sale modele din ceară sau lut, pe care le așeza în casete, pe la ferestre sau le spînzura de tavan.

Tintoretto aparține acelei categorii de artiști, care în toate timpurile au avut admiratori ori adversari deopotrivă de vehemenți, primii aflați mai mult printre pictori, iar ceilalți printre eruditi. Unii se simțeau ofensați de felul îndrăznet în care își trata subiectele, alții nu luau în seamă decît virtuozitatea penelului. Între aceștia se număra și Velázquez, spre deosebire de socrul său, cu

Scanned with OKEN Scanner

toate că prin temperamentul lui de observator se distingea net de firea aprinsă a maestrului compoziției ce era Tintoretto. În sensul picturii lui Velázquez, poate că nu-i lipsea harul (faptul atestat de portretele sale) însă oricum detașarea și permanența valorii. Admiratorilor lui Tintoretto, care colindau pe atunci prin Veneția, naturalismul le apărea drept ceva cumplit; Marco Boschini, cel care a transmis posterității intențiile și vocabularul lor, afirmă: cine nu devine un stilist (*manieroso*), rămîne doar un simplu cizmar.

„Există unii oameni ce-și zic naturaliști, care atunci cînd doresc să facă un portret umblă creanga pe uliție și-și canonesc bieții vecini: chipul dumitale se potrivește de minune cu ceea ce vreau să fac și să vezi ce efect minunat o să aibă! Cînd se află asupra lucrului nu dau voie nimănui să intre, aidoma acelor școlari care atunci cînd își fac temele se feresc să-și dea în vileag micile lor șiretlicuri (*stregarie*). La ei, odaia arată ca la iluzioniști: afli acolo păpușele, petice, arme, modele din ghips, picioare, busturi, lănțișoare și alte asemenea. Aceștia nu sînt pictori ci plagiatori, mîzgălitori (*strupia peneli*) care iau în rîs sărmana natură: ambasadori care-și citesc discursul în fața regelui după foaia dinainte pregătită. Nu mai încape îndoială că cine nu este un pictor de stil este doar un cavaf! Acela care își execută astfel lucrarea, din bucăți mai mari sau mai mici, trăsătură cu trăsătură, mădular cu mădular nu face altceva decît să-și bată joc de nobila îndeletnicire. Dacă trebuie să-l înfățișeze pe Jupiter portretizează un hamal, dintr-un ajutor de la cuhnie (*cesteriol*, băiat care umblă cu coșuleţul la piață, după merinde) iese un Ganymede, dintr-un țăran ars de soare un Apolo, iar pentru Diana se slujesc de spălătoreasa locului (*Doratia de Caracupana*)".

În descrierea Escorialului a lui Francesco los Santos, există un capitol închinat tabloului cu Spălarea picioarelor, achiziționat din moștenirea

lui Carol I Stuart, ce se mai află și astăzi încă în sala capitlului. Această descriere a amintitului teolog pare să fie dictată de un pictor. Velázquez însuși a fost acela care a așezat acest tablou împreună cu altele în acel loc.

Reprezentarea de către Tintoretto a acestei scene emoționante, în care Isus este stăpînit de presimțirea morții, va fi considerată astăzi de orice amator drept lipsită de gust, dacă nu chiar frivolă. Un grup de oameni ce au petrecut la un banchet, într-o zi toridă de vară și acum sînt brusc cuprinși de dorința de-a se scălda în apele lagunei, iar fiecare nu știe cum să scape mai iute de veșmintele și încălțările sale. Artistul, captivat de partea decorativă, a așternut un întreg perete cu tehnica sa extraordinară, pe cît de înșelător pe atît de fascinant, ademenind ochiul în zare printr-o perspectivă în care strălucesc clădiri fastuoase, fațade de marmoră și oglinzi de apă. Siluetele risipite în spațiul deschis sînt așezate acolo parcă anume pentru a ne ușura aprecierea adîncimii în care se desfășoară acea splendidă arhitectură. Greu de aflat ceva pe potriva farmecului acelei vaste săli însorite, pardosită aidoma unei table de șah cu dale roșii și albastre, iar, mai încolo, a acelui șir de palate, arcade și coloane din lungul lagunei, prelungită pînă în dreptul unui portal deschis.

Despre acest tablou, la vederea căruia lui Pacheco i s-ar fi făcut părul măciucă, pomenita descriere menționează, după ce tocmai fusese vorba despre „perla" lui Rafael: „În al doilea rînd urmează, dar nicidecum drept ceva mai prejos, pînza cu spălarea de către Isus a picioarelor ucenicilor săi în seara cinei. Marele Jacopo Tintoretto s-a întrecut aici pe sine ! Conține motive (*caprichos*) dintre cele mai alese, iar invenția și redarea sînt de-a dreptul uimitoare. Cu greu se poate dumiri privitorul că nu este decît un tablou. Într-atît de mare este forța culorii și ordonarea perspectivei încît și-ar putea închipui că se poate pătrunde acolo și păși pe lespezile diferit colorate, prin al căror racursiu adîncimea

Scanned with OKEN Scanner

spațiului apare atît de mare. Aerul pare că se află într-o mișcare neîntreruptă printre siluetele de acolo. Totul pare aievea. Masa, scaunele, un cîine — juri că-s realitate și nu pictură. Ușurința și rafinamentul (gala) redării l-ar putea uimi chiar și pe cel mai îndemînatic practician; într-un cuvînt, așezat alături de această pînză va pune în lumină faptul că aici se află adevărata realitate, cu întreaga ei putere de seducție".

Această opinie artistică ciudată, care, prețuind doar forța de reprezentare, nu observă de loc neglijarea subiectului, poate fi socotită drept o mărturisire a propriului său ideal, pe care și l-a clarificat probabil pentru prima oară odată cu acest tablou. Adîncimea spațiului, mișcarea aerului printre obiecte, realismul accesoriilor, ușurința cu care este condus penelul, varietatea atitudinilor, claritatea expresiei, impresia realității depline, lipsită de emfază ori procedee didactice — toate aceste note caracteristice ne duc cu gîndul la stilul de mai tîrziu al lui Velázquez.

Virtuozitatea stăpînirii spațiului trebuie că l-a impresionat pe Velázquez și în marele tablou al Răstignirii. Tintoretto ne amintește aici de un dirijor care audiază și conduce deopotrivă o uriașă orchestră. Stăpînirea acestei adunări ale cărei grupuri diverse, alcătuind niște cîmpuri ordonate concentric, converg toate prin priviri și gesturi către crucea singuratică aflată sus pe o înălțime, mișcarea accentuată la rîndu-i prin succesiunea în timp a celor trei momente prin cele trei cruci insuflă privitorului credința că aici se petrece un eveniment capital în istoria spirituală a omenirii, o jertfă supremă, în jurul căreia gravitează plin de tainice speranțe un univers întreg de oameni, gînduri și sentimente.

Puținele reprezentări pioase ale spaniolului ne relevă faptul că acesta a studiat și maniera de compoziție a venețianului: pozițiile aplecate înainte ori lăsate pe spate sînt contrapunctate de chipurile plecate, prinse în umbre și racursiu. Tintoretto însuși accentua în mod vădit această dispunere a siluetelor în mișcare, prin captarea

Scanned with OKEN Scanner

privirii în puncte opuse ori prelungite în adîncime. Lucrările sale au un efect atît de mare în această privinţă, încît se trece adeseori cu vederea (mai ales datorită degradării multora dintre ele) cît de important colorist a fost. Desigur că nu în direcţia exploziei de culoare a lui Paolo. El se apropie prin tonalitatea picturii sale mai degrabă de efectele rembrandtiene. Astfel, în *Miracolul lui San Marco* poate fi aflată întreaga paletă de culori, potrivite însă, parcă, în clarobscur, topite într-o tonalitate de verde-auriu, a cărei armonie blîndă este preferată de orice ochi avizat ameţitoarei instrumentaţii de culori a veronezului. Întîlnim la spaniol şi unele note înrudite cu paleta lui Tintoretto; în schimb nu s-a acomodat niciodată cu caldul castaniu veneţian ori cu reflexele aurii. Chiar şi străpungerea spaţiului de către razele soarelui se aseamănă la el cu aceea din cea mai frumoasă piesă a lui Tintoretto păstrată în Germania, Cina din casa Martei, din galeria de la Augsburg; la fel şi razele soarelui ce cad din lateral pe creştetul unor blonde făpturi, ca de pildă în Nunta din Cana, din sacristia bisericii Santa Maria della Salute.

Sîntem încredinţaţi că nu a trecut cu vederea nici portretele. Înrudite în concepţie, ele înfăţişau viziunea sa, transpusă însă prin cu totul alte mijloace. Cît de reci şi aspre trebuie că i s-au părut propriile sale chipuri, privindu-le pe acestea care trădau tehnica de lucru a pictorului. În portretele lui Tiţian orice urmă a efortului de elaborare a dispărut, la elevul său se poate observa însă cum pensula se luptă cu fiecare trăsătură în parte. După stabilirea planurilor, aflate adesea în plină lumină, trece la execuţia nuanţelor şi detaliilor, prin trăsături şi puncte de diferite culori, aşternute separat pe pînză; acestea se aşază în încreţiturile şi venele subţiri ale chipului, în păr, în jocul de culori al obrazului; în cele din urmă totul este încălzit cu o baie de lazur.

Tiţian obişnuia între altele să confere perso-
 najelor sale anumite atitudini ori expresii de

moment caracteristice fiecăruia. Tintoretto în schimb respectă atitudinile convenţionale, potrivite rangului ori funcţiei; nu întîlneşti decît sobrietatea seacă a omului de afaceri; răceala plină de rezervă a ceremoniilor; cîteodată, mîndria ţeapănă ori eleganţa de rigoare. Întotdeauna însă, o naturaleţă plină de distincţie.

*

Despre drumul lui Velázquez de la Veneţia la Roma aflăm cîte ceva la Pacheco din păcate doar elemente neesenţiale, ca de pildă întîlnirile sale cu unii cardinali dornici să-l descoasă despre cele ce se mai petreceau la Curtea din Madrid. „El a trecut pe la Ferrara, unde i-a înmînat scrisorile cardinalului Sacchetti, legat şi guvernator papal, fost nunţiu în Spania şi i-a sărutat mîna. Scrisorile către un alt cardinal nu le-a predat. Mai-sus pomenitul l-a primit cu bunăvoinţă şi i-a oferit adăpost şi masă în palatul său; el s-a scuzat cu modestie (?), spunînd că nu obişnuieşte să prînzească la ora respectivă, însă dacă *Illustrissima* Sa (abia în acel an vor primi cardinalii titlul de Eminenţă) nu i-o va lua în nume de rău (*era sentido*), îi va da ascultare şi se va abate de la obiceiul său. Apoi acesta a trimis pe un cavaler spaniol aflat în slujba casei sale să-i pregătească lui şi servitorului său o locuinţă şi să-i aducă la masă aceleaşi bucate care fuseseră gătite pentru propriu-i prînz şi să-i arate monumentele oraşului. A zăbovit acolo două zile, iar în ultima seară, cînd a dorit să-şi ia rămas bun de la cardinal, acesta l-a reţinut vreme de vreo trei ceasuri bune şi s-a întreţinut cu el despre felurite lucruri. De asemenea a poruncit acelui slujitor să pregătească cai pentru a doua zi; acesta mai urma să-l însoţească cale de şaisprezece mile pînă la Cento. Aici a poposit doar puţin timp, a mîncat bine, iar apoi şi-a luat rămas bun de la însoţitorul său. A luat apoi calea către Roma, prin Bologna şi Loretto. La Bologna nu s-a oprit

Scanned with OKEN Scanner

și nici nu a predat scrisorile către cardinalii Ludovisi și Spada ce se aflau acolo".

Trebuie să fi fost foarte nerăbdător să ajungă la Roma, fiindcă a trecut în mare grabă pe lîngă Florența, unde avusese de gînd să zăbovească (fiind recomandat și de trimisul toscan la Curte) și unde putea nădăjdui că va fi primit cu multă bunăvoință de marele duce Ferdinand al II-lea. Poate că se temea de o călătorie peste Apenini, la vreme de iarnă, sau era în joc vreun legămînt pios. Trimisul Averardo de' Medici însoțise (22 septembrie 1629) scrisoarea de recomandare expediată arhiepiscopului de Pisa cu o notă în care se spuneau următoarele:

„Cu mai multe zile în urmă am dat o scrisoare de recomandare unui pictor, favorit al regelui și al contelui de Olivares, pe numele său Diego Velázquez, care a pornit spre Italia împreună cu marchizul Spinola și dorește să vadă mai întîi Lombardia și Veneția, iar apoi să ajungă la Florența și Roma. Cînd se va înfățișa, sînt de părere să nu i se acorde nici prea multe, dar nici prea puține onoruri. Ar fi de dorit să-l ia în gazdă vreun pictor. Ar fi de dorit de asemenea ca înălțimile lor și prinții să se arate binevoitori cu el și, cu toate că este de prisos să mai amintesc așa ceva domnule conte, aș dori totuși ca persoanele princiare să i se adreseze cu Domnia Ta cît se poate de deslușit (*di un Voi muy redondo*), fiindcă așa cum am mai spus este un favorit al regelui și al contelui și în afară de aceasta *Uscier di camera*, are multe relații apropiate la Curte și nu aș vrea să se laude în fața curtenilor de aici și a maiestăților lor că a obținut de la principii noștri *Vostra Signoria* ori vreo amabilitate mai presus de aceea care se cuvine unui pictor: de asemenea, sfatul meu ar fi ca marele duce să încuviințeze să-i facă portretul, iar apoi să-l dăruiască cu un colan cu medalie, în timp ce l-ar primi cu o demnitate regească (*gravità di Rè*) și l-ar trata cum se cuvine, în chipul potrivit cu profesiunea sa (*nel genere della sua professione*): deoarece,

cu spaniolii de rang inferior (*bassi*) pierzi tot atît și cînd îi onorezi prea puțin, dar și atunci cînd îi onorezi prea mult".

ROMA IN ANUL 1630

Velázquez a ajuns la Roma în cel de-al șaselea an al pontificatului lui Urban al VIII-lea. „Multe semne de favor a primit el aici din partea cardinalului (Francesco) Barberini, nepotul papei, din porunca căruia a primit locuință în palatul Vaticanului. I s-au încredințat cheile unora dintre încăperi, între care și sala principală pictată în frescă de către Federigo Zuccarri, pînă și locurile de deasupra tapetelor, cu scene biblice, ca de pildă Moise înfățișîndu-se faraonului, scene pe care le-a gravat Cornelius (Cort). Locuința aceasta a părăsit-o însă fiindcă îi era peste mînă și pentru a nu se mai simți atît de singur. Era mulțumit ca paza să-l lase să intre fără prea multe opreliști atunci cînd voia să deseneze, între altele Judecata de apoi a lui Michelangelo ori lucrările lui Rafael. S-a arătat pe acolo zile întregi și a făcut mari progrese."

Potrivit celor aflate de la cardinalul Sacchetti, dar mai ales de la colegi, Roma din acea vreme reprezenta pentru oameni ca el, o țară a făgăduinței. Guvernarea instruitului florentin Maffeo Barberini și a nepotului acestuia, un erudit cu înclinație către toate cele nobile, era o epocă de aur a aspirațiilor de pace. Trebuie că privelișteа pe care i-o oferea Orașul sfînt i-a trezit teama că teatrul de război din Italia de nord, pe care l-a străbătut în mare grabă și a cărui vecinătate l-a alungat și de la Veneția, ar putea cuprinde destul de iute și statele pontificale. De trei ani încoace se lucra la fortificarea orașului: castelul *Sant Angelo*, transformat de Alexandru al VI-lea în fortăreață a Vaticanului, era întărit potrivit cu progresele militare ale timpului, înconjurat cu bastioane, dotat cu arme și provizii: coridorul Borgia care

îl unea cu apartamentele papale a fost descongestionat de casele ce stăteau lipite de el. Toate acestea duceau cu gîndul la captivitatea lui Clement al VII-lea, ce avusese loc cu un secol în urmă. Din cele șase părți ale Vaticanului doar două au mai rămas deschise; Borgo și Lungara au fost întărite. Sub bibliotecă fusese amenajat un arsenal: Evelyn este de părere că nici un prinț european nu se putea lăuda cu o bibliotecă a lui Marte atît de bine înzestrată (pentru 40 000 de oameni!).

Unii luau în derîdere acest zel războinic, îndreptat împotriva unui inamic imaginar. Alții socoteau drept un semn rău faptul că *Tor de' Conti* de pe Quirinal, înălțată de fratele lui Inocențiu al III-lea, s-a prăbușit în parte în septembrie 1630 și își aminteau de vorbele lui Wallenstein cum că Roma nu a mai fost prădată de peste o sută de ani. Jefuirea Pantheonului avusese loc doar cu cîțiva ani înainte (1625) și Velázquez l-a putut vedea încă fără „*Urechile de măgar ale lui* Bernini", de care l-au eliberat abia timpurile mai noi.

Orașul gemea de războinici și pretutindeni se auzea zăngănit de arme. Demnitarii Romei, cardinalii ori ambasadorii locuiau în palate, înconjurați de cete de mercenari violenți care îi însoțeau în drumurile lor de zi și de noapte, ca pe vremea cînd nobilii obișnuiau să se răfuiască între ei în plină stradă și să lase victime în urmă.

Ca un bun catolic ce era, lui Velázquez i se părea cu atît mai ciudat să observe împotriva cui se îndreptau aceste guri de tun și ce fel de expresii anume foloseau conaționalii săi la adresa Sanctității sale. Din clipa în care declinul protestantismului părea pecetluit (la 6 martie 1629 a fost promulgat edictul de restituire), capul bisericii a trecut în tabăra foștilor săi dușmani. Urban al VIII-lea i-a cerut lui Ludovic al XIII-lea să intervină pentru eliberarea Italiei și i-a pus la dispoziție armata sa. Familia Barberini avea o profundă conștiință italiană. „Cît de frumos ar fi fost dacă Franța, Genova, Veneția și suveranul-pontif s-ar fi unit într-o federație de state asemenea Elveției" — astfel s-a exprimat cardinalul

Scanned with OKEN Scanner

Francesco către veneţianul Pesaro, la 1 mai 1630, în timp ce se afla în vilegiatură lîngă lacul Albano — „atunci Italia ar fi avut siguranţa din afară şi echilibru în interior; statele libere nu ar mai fi încălcat drepturile papei, iar acestuia i s-ar fi pus o frînă constituţională (*constituzione di continenza*)".

Cu umorul său florentin, Urban al VIII-lea zeflemisea în convorbirile confidenţiale, mai cu seamă pe mai-marii spanioli. Atunci cînd au sosit la Roma, în luna iunie, noii cardinali Sandoval, Spinola, Albornoz şi Pamfili, ar fi spus: „Maiestatea sa prea-catolică ne-a trimis ca să ne înfricoşeze, un mut şi un pitic", deoarece Spinola era gîngav, Sandoval mărunt de statură, ca şi Monterey dealtfel, iar Pamfili fără doar şi poate cea mai slută figură din sfîntul colegiu. Cardinalii spanioli nu reuşeau niciodată să-l prindă pe papă în toane bune.

Trimisul spaniol, Don Emanuel de Fonseca, conte Monterey, apărea arareori la curtea Sanctităţii sale. Papei îi plăcea să se asculte vorbind şi nimeni nu mai ajungea să strecoare vreo vorbă; trimisul veneţian spusese odată, în drum spre Quirinal: Mă duc să acord o audienţă Sfinţiei sale.

Cu toate acestea Velázquez nu putea să se plîngă de felul în care a fost primit. Aceasta o datora mai ales cardinalului Francesco care din raţiuni personale se arăta binevoitor faţă de curtea madrilenă. În vara anului 1626 fusese primit acolo cu neobişnuite onoruri, în calitate de nunţiu şi legat al Colegiului; o botezase dealtfel şi pe infanta Maria Teresa.

Dacă citim scrisorile trimise din Roma în cursul acelui an, ne putem convinge însă că politica nu ajunsese să acapareze şi să corupă totul, aşa cum se întîmplă de obicei. În perioada premergătoare erupţiei nesecatului vulcan al războiului din nord, atunci cînd Richelieu ducea tratative cu suveranul suedez, la Roma se putea trăi ca într-o Arcadie a poeţilor, actorilor şi compozitorilor, iubitorilor de antichităţi şi literaţilor, sculptorilor, arhitecţilor şi pictorilor. Celebrele albine de pe blazonul

Scanned with OKEN Scanner

barberin au fost denumite „atice". Urban al VIII-lea a interzis obiceiul, deloc etic dealtfel, de a priza tutun în incinta bisericii. A fost de fapt o mică festă a destinului faptul că judecarea lui Galileu și istoria cu Panteonul s-au petrecut tocmai în timpul pontificatului său. Roma mai era numită și „piatra de încercare a spiritelor". Privit îndeaproape, tonul general apărea cît se poate de puțin politic. Nici Sanctitatea sa, nici nepotul său care se îngrijea de treburile statului și nici trimisul francez și spaniol nu aveau prea mare tragere de inimă pentru afacerile politicești. Diplomați înrăiți, ca de pildă venețianul Pesaro, numeau acest climat *la stupidezza di questa corte**. Același însă este de părere, totuși, că ascultîndu-l pe Urban al VIII-lea vorbind, simți dorința să lași deoparte datoria de a-l atrage în conversație pe tărîmul politicii. Atunci cînd se retrăgea vara la Castel Gandolfo, ținea mai înainte un consistoriu pentru a le tăia cardinalilor cheful de vorbă și pofta de a-l urma acolo. Aici îl puteai afla preocupat de ediția poeziilor sale latinești și de planurile noului palat din partea locului; dorea să înfrumusețeze cît mai mult, pentru urmașii săi, acea posesiune a Sfîntului Scaun. Nepotul-cardinal se interesa de biblioteca și galeria sa, de statuile de curînd descoperite, cu mult mai mult decît de Montferrat sau Casale, iar Monterey se ocupa mai bucuros de comedianții, concertele și tablourile sale decît de acele afaceri litigioase, prilej cel mult de a umple arhivele. Marele vis al acestui bărbat înglodat în datorii era să rămînă în Italia, dar să părăsească Roma a cărei climă nu-i pria și să se stabilească în Sicilia.

Dacă amorul de sine al papei și spiritul său de familie nu ar fi fost atît de accentuate, s-ar fi manifestat și în politică acel suflu optimist al naturii sale robuste. În luna ianuarie achiziționase pentru Casa sa, de la Don Francesco Colonna, vechea reședință nobiliară a acestuia de la Pales-

---

* Stupiditatea acestei curți

trina; atunci cînd în octombrie, cu ocazia instalării acolo, după o ploaie, curcubeul s-a arătat deasupra orașului, a improvizat pe dată un terțet în care făcea aluzie la pacea de la Regensburg favorabilă Italiei

Nunciat en pacem rutilans în nubibus Iris,
Dum Praenestini circumdat culmina montis,
*Italiae poluli gaudentes omine plaudant!**

Iar atunci cînd împăratul i-a acordat în sfîrșit ducelui de Nevers dreptul de stăpînire asupra orașului Mantova, pe fațada palatului Causeo din piața *Monte d'Oro* au apărut o serie de desene satirice, în care era reprezentat Urban al VIII-lea, pecetluind cu stînga gestul de împăcare între Ludovic al XIII-lea și Ferdinand al II-lea, în timp ce ridică mîna dreaptă în semn de binecuvîntare.

IMPRESII DIN ROMA

Nici una dintre epocile mai noi ale artei nu este mai bine sau cel puțin mai viu cunoscută, decît aceea a Romei din prima jumătate a secolului al șaptesprezecelea. Vremea unor Borghese, Ludovisi ori Barberini își prelungește încă și astăzi viața (poate ar trebui să rectificăm: își prelungea pînă de curînd viața) prin grădinile, galeriile și palatele cărora le-au lăsat drept moștenire numele lor. Aceasta a fost vremea în care Roma modernă și-a dobîndit fizionomia sa, pe care a păstrat-o pînă în preajma actualelor prefaceri, datorită setei de înavuțire și prostului gust. Aproape că-i zărim aievea întreținîndu-se cu erudiții bărbați ai acelor vremuri, atunci cînd le întîlnim prin vechi documente spusele, iar trăsăturile lor ne sînt nu mai

* Iată strălucitoarea zeiță Iris a curcubeului, anunță pacea în mulțimea de nori,
În vreme ce înconjoară culmile munților din Praeneste,
Popoarele Italiei salută cu bucurie prevestirea !

Scanned with OKEN Scanner

puțin familiare, grație unor portrete și busturi realizate cu har. Din această pricină, pentru a evoca Roma acelui timp este îndeajuns să pomenim doar cîteva nume.

Pe Velázquez îl interesa probabil în mai mică măsură pictura prezentului, agreată în acea vreme la Roma. Strălucirea Academiei, care realizase acolo lucrările ei de căpetenie, — mari-fresce, — era în vremea aceea pe stinse. Cei din familia Carracci erau morți; Domenichino, așa cum s-a văzut curînd la Neapole, era vlăguit, iar Guido părăsise de mult Roma. Însă în timp ce se credea „că cei doi Carracci nu mai lăsaseră loc pe tărîmul artei și pentru vreun altul" (Albano), se făcea simțit de fapt un nou suflu. Frescele sfîrșite cu puțină vreme în urmă de Guercino la Villa Ludovisi întreceau realizările de pînă acum ale școlii, prin harul lor pictural. La Albano, gustul idilic, arcadic îl alungase pe cel eroic. Asemeni acestuia, Poussin își va folosi geniul la plăsmuirea unor personaje miniaturale, plasate într-o ambianță peisagistică. Este și anul în care pictorul, de șase ani *civis romanus** se va căsători cu Anne Marie Dughet. Claude, de același leat cu Velázquez, se reîntorsese la Roma cu doi ani mai înainte, de ziua sfîntului Luca. Ne aflăm în zorii unei vîrste de aur a picturii peisagistice.

„Îndată după ce m-am odihnit după lungul drum călare și am ascultat liturghia din biserica noastră, Santa Maria del Monserrat, unde am privit și mormintele unora dintre pictorii națiunii noastre, m-am îndreptat către *Trinità dei Monti*, la palatul Monseniorului Monaldeschi, în care s-a instalat de curînd Don Manuel, trimisul nostru, pentru a-i înmîna acestuia scrisoarea cumnatului său, contele-duce. În *Antecámara* sa, unde am fost nevoit să aștept cam multișor, am întîlnit un bărbat distins a cărui ocupație nu am izbutit însă s-o ghicesc; era de fapt un actor, dar totodată

* Cetățean roman (*Civis romanus sum!* Sînt cetățean roman! Cicero, *In Catilinam*).

și autor de comedii, pe numele său Sancho de Paz care se află aici în Italia, de zece ani. Acesta mi-a dat a înțelege că Excelența sa suferă de ipohondrie și că tare se teme ca nu cumva afacerile de stat să aibă o înrîurire păgubitoare asupra sănătății sale; însă pentru bărbați ca noi (?), pentru *virtuosi*, își găsește întotdeauna timp. Acesta dorea acum să primească o recomandație către marele-duce al Florenței. S-a lăudat cu serenadele pe care le executa adesea noaptea, cu toate că sînt interzise de poliție. În cele din urmă am fost poftit înăuntru. Excelența-sa, care se afla în pat, nu mai contenea cu întrebările, mai ales despre nunta și călătoria reginei Ungariei. Atunci cînd mi-am luat rămas bun, și-a arătat părerea de rău că nu mă poate înfățișa prea curînd papei, fiindcă se duce arareori la Vatican, purtările Sfinției sale nefiindu-i pe plac. După jefuirea Mantovei de către imperiali am fost mai peste tot priviți cu ură. Ca pictor însă și încă unul recomandat de cumnatul său cardinalul Francesco, care ar fi astfel persoana cea mai importantă pentru mine, nu mă va atinge nimic din întunecatul nor de dizgrație ce apăsa acum asupra națiunii noastre. După ce am sărutat mîna excelenței-sale, Doña Leonor de Guzman, care m-a invitat la o seară de teatru în palat, m-am îndreptat în grabă către piața Barberini. Ilustrissimul cardinal Francesco mi-a rezervat o primire mai degrabă demnă de un prieten decît de un străin; mi-a arătat el însuși cîteva dintre cele mai bune piese de-ale sale și s-a exprimat despre ele ca un adevărat cunoscător; totuși s-a oprit adesea din dizertațiile sale pentru a zăbovi asupra amintirii vizitei ca *Legato a latere* la Madrid, în urmă cu patru ani (1626); cum seara monarhul nostru, pe atunci de douăzeci și unu de ani, l-a întîmpinat călare, însoțit de granzi, la *Puerta de Alcalá*; și ce frumoasă încăpere, cu tapeturi de mătase și aur, i s-a amenajat în *Casa del Tesoro*, lîngă alcazarul majestății sale catolice. El m-a condus apoi într-o capelă unde se află aripa de altar cu liturghierul fercat în aur, cu motive din piele

de Ambra, dăruit de către mica și augusta infantă (Maria-Teresa). Mi-a mai arătat și o încăpere în care așezase obiectele chinezești de preț ce îi fuseseră dăruite de maiestatea sa atunci; ba chiar își amintea că eu am fost acela care a pictat micul portret înrămat numai în diamante, pe care de asemenea l-a adus atunci cu sine. Mi-am permis să-l asigur (și nu doar din politețe) că și-a cucerit stima tuturor înalților-domni de la Curtea noastră; și nu mai puțin pe cea a doamnelor, prin *mille cose di devozione**. S-a interesat apoi de dorințele mele și cînd i-am spus că am venit doar pentru studii, a fost de părere că în acest caz cel mai nimerit ar fi să lucrez la Vatican, căci aici se află veritabila Academie a pictorilor de pretutindeni. Mi-a făgăduit să-mi trimită a doua zi pe unul dintre monsignorii săi, care să mă conducă într-acolo. El mai speră de asemenea să obțină pentru mine cinstea unei ședințe de poză a unchiului său, pe care acest ilustru *mecena di tutte le virtù*** o acordă cu bunăvoință artiștilor străini. Cu doi ani mai înainte i se acordase această cinste pictorului de pe lîngă Gran Duca (Sustermans). Mi-am amintit atunci de acel fiu al Madridului (Diego Cincinati), plecat, din păcate, prea devreme dintre noi.

„Nerăbdarea mea de a admira cel mai mare templu al creștinătății m-a condus încă în aceeași după amiază la Sfîntul Petru, care a fost sfîrșit cu șaptesprezece ani în urmă. Interiorul este de o luminozitate magică, dar încă deloc amenajat cu marmoră, tablouri ori lucrări de artă așa cum este templul de la San Lorenzo (Escorial), care l-a luat drept model. Monumentul cel mai remarcabil este mormîntul din bronz al lui Paul al III-lea, executat de Guglielmo della Porta. Se află sub cupolă, în apropierea coloanei sud-vestice, liber din toate părțile și cu patru statui din marmoră de o frumusețe divină, cu adevărat demne de un Michelangelo. Amintitul della Porta

---

* Mii de lucruri de devotament

** Mecena al tuturor virtuților

Scanned with OKEN Scanner

a executat şi baldachinul de deasupra confesionalului. Ne-am dus şi pe la atelierul mozaicarilor, unde l-am aflat pe Marcello Provenzale din Cento, ocupat cu refacerea Corăbiei lui Petru a maestrului Giotto. Acest mozaic a fost spart atunci cînd l-au scos din vechea bazilică; pînă de curînd se găsea pe zidul palatului, expus intemperiilor. Acum, după ce chipul lui Petru şi cel al pescarului au fost reîntregite, urmează să fie aşezat în marea sală, deasupra intrării.

„Se vorbea mult despre planurile măreţe ale unuia, Lorenzo Bernini, un bărbat chiar de vîrsta mea. Întrucît a fost desemnat la începutul acestui an în calitate de arhitect al bazilicii vaticane şi al palatului apostolic şi fiindcă Sfinţia sa ţine mult la el, aceste planuri nu vor rămîne doar pe hîrtie. După înălţarea sa, papa i-ar fi spus: „Trebuie să fie o mare bucurie pentru cavaler să-l vadă pe cardinalul Maffeo Barberini ajuns papă, a noastră însă este şi mai mare ca în vremea pontificatului nostru să trăiască cavalerul Bernini".

*

„În dimineaţa zilei următoare am ascultat liturghia în biserica noastră naţională San Jago din *Piazza Navona*. Am întîlnit acolo un călugăr iezuit din Salamanca cu care am vizitat capela S. Diego, unde Francesco Albani a executat primele sale picturi după cartoanele lui Annibale, căruia nu-i mai ajungeau puterile, pe atunci, pentru pictura în frescă. Fiindcă biserica S. Maria de la Paz se află în apropiere, călugărul mi-a propus să mergem şi într-acolo, unde acelaşi pictor, de curînd reîntors la Roma, lucrează la plafonul de deasupra altarului. În sacristie am văzut nişte cartoane cu mici îngeri încîntători, pentru o friză. Cînd am ajuns la biserica Anima am întîlnit un german din Bavaria, care este angajat de multă vreme încă de către părinţii noştri la Companie. El ne-a arătat în locuinţa sa o sumedenie de mici şi frumoase reprezentări pe lapislazuli, smarald,

Scanned with OKEN Scanner

carniol, dar mai ales pe aramă, reproduceri după originalele pe care le posedă acest oraș de la S. Luca, imagini pioase pe care solii credinței noastre le iau cu ei în Indii. Ne-am întreținut aici îndelung asupra republicii artelor care este Roma. Părintele mi-a relatat despre viața confortabilă pe care o duc pictorii la Roma, privință în care cetatea nu poate fi asemuită cu nici un alt oraș de pe lume. Aceasta ar fi de fapt, așa cum au spus-o și romanii, cetatea talentului și a onoarei (*la città di Virtù e d'onore*). Cîți nu și-au încheiat în acest loc anii lungi de peregrinări. Aici și-au descoperit noi căi pentru arta lor, s-au bucurat de libertate după pofta inimii, au aflat protectori și comenzi din abundență. Străinii nu au fost puși într-o situație mai prejos față de cei ai locului. Noii veniți nu au întîmpinat nici un fel de piedici din partea celor bătrîni și de vază. El mi-a confirmat, ceea ce am auzit adesea la Madrid, de la marchizul de la Torre (Crescenzi), cum că familia sa a acordat multor pictori sume de bani pentru a se instrui și le-a oferit de lucru; marchizul Vicencio Giustiniani mi-a fost și el lăudat. Pictorii erau decorați aici cu cruci ale rangului de cavaler (cavalerul d'Arpino), cardinalii le botezau copiii (cei ai lui Domenichino, de pildă) și își înălțau adevărate palate. M-a sfătuit totuși să nu le caut tovărășia. Sînt mult prea răsfățați. Ei au impresia că s-ar cuveni ca papii și cardinalii să le facă anticameră, lucru care uneori se și întîmplă; cei mai mulți se simt în largul lor prin taverne, iar unii (Celio bunăoară) sînt solitari prea puțin agreabili. Alții își varsă la orice atingere veninul satiric, aidoma unor broaște rîioase, împotriva tuturor colegilor încă în viață, iar adesea chiar și a unor mari artiști ai trecutului; aceștia sînt de nesuferit din cauza manieri grandorii ori a unei sensibilități de-a dreptul muierești. Atunci cînd Paul al V-lea i-a încuviințat lui Guido să-și păstreze pălăria pe cap în prezența sa, acesta s-a lăudat apoi că ar fi făcut-o și fără permisiune. Istorioara cu pricina mi-a sporit și mai mult antipatia față de acest

Scanned with OKEN Scanner

farsor care, după părerea mea, s-a înstrăinat cel mai mult dintre toţi cei din şcoala sa de adevărurile sănătoase, de bună seamă în culoare, dar şi în toate celelalte.

„Am întrebat apoi de padovan (Ottavio Lioni), ale cărui portrete delicate şi pline de expresie, punctate parcă cu acul le-am văzut la domnia-ta; mi s-a spus că s-a săvîrşit în anul ce a trecut, în vîrstă de 52 de ani. În schimb, Antonio Tempeste este încă în viaţă şi are 74 de ani. Nu se află vreun altul mai priceput în redarea scenelor de vînătoare, a intrărilor triumfale ori a luptelor de cavalerie. Întrucît se făcuse vremea s-o pornim, ne-am îndreptat către Monte Cavallo, unde am privit marea frizã cu cavalcada, ieşită de sub mîna lui, din loggia palatului pontifical. A venit apoi vorba de Michelangelo Caravaggio, însă sfiinţia-sa a vorbit despre acest *uomo fantastico e bestiale** (astfel l-a numit) ca şi Vicencio (Carducho) la Madrid; cu toate acestea aversiunea părea să fie îndreptată mai degrabă împotriva autorităţii pe care acesta a lăsat-o în urmă-i la Roma. Cele mai bune lucrări ale sale le voi putea vedea în *via San Luis*, la marchizul Vicencio, care oferă cu plăcere ocazia tinerilor să studieze aceste modele ale picturii naturale; a pomenit de un milanez, Francesco Perone, pe care l-am putea întîlni acolo. Unul dintre aceştia, un veneţian născut aici, Thomas Luini, l-ar copia pe maestru într-atît de fidel încît este supranumit *il Caravaggino*. Cei mai mulţi ar fi lombarzi, ca Gio Serodine; totuşi unul dintre cei mai frecvenţi ar fi un roman, Prospero Orsi. Nici unul nu-l egalează însă pe Monsù Valentin (mort în 1632) pe care însuşi cardinalul Francesco (pentru Barberini obîrşia franceză ţine loc acum de recomandaţie) l-a îndrăgit şi i-a înlesnit comanda unui tablou pentru bazilica Sfîntul Petru. Neîndoios că îi revine meritul de a fi transmis posterităţii această ambianţă în care toţi artiştii s-au simţit de minune,

* Acest om fantastic şi brutal

și cel care a pictat cupola de la Sfîntul Petru și cei care au pictat doar *visioni di angeli*. Oricum a continuat el, de la un timp încoace străinii, *forastieri* se ridică în mod surprinzător în primele rînduri. La Neapole, cei din partea locului, de obicei atît de invidioși, pot fi văzuți în alaiul unui valencian mititel, nu atît pentru că locuiește în *Palazzo Reale*, ci fiindcă îi întrece pe toți prin forța și armonia penelului său. La curtea lui *granduca** Ferdinand al II-lea se află Justus Sustermans, un portretist fără rival. Chiar și celălalt *flamenco*** (Rubens), prețuit acum la curtea regelui catolic, și-a luat avîntul tot de aici; nici unul încă, de-acolo din sus nu s-a potrivit mai ferice cu buna manieră italiană.

„După ce am prînzit într-o *Hosteria**** din *Piazza Navona* și ne-am uitat la tablourile și monedele din prăvălii ori am făcut haz de vorbele unor tămăduitori, mi-am luat rămas bun de la însoțitorii mei și m-am întors la *albergo***** ca să mă hodinesc. Apoi m-am îndreptat către *Plaza Santa Trinidad* unde, la fîntînă, urma să mă aștepte un *gentilhombre* al cardinalului, cu caleașca acestuia. Acea fîntînă de curînd isprăvită are o formă ciudată de luntre și este ultima lucrare a lui Pedro Bernini care a răposat doar cu cîteva luni în urmă, tatăl acelui Lorenzo. Ajunși la Vatican am suit în curtea San Damaso și după ce am admirat groteștile lui Rafael, Don Roque a vorbit cu paza căreia i-a pus în vedere să-mi îngăduie oricînd intrarea dacă am de gînd să desenez după *Judecata de apoi* a lui Michelangelo ori după lucrările lui Rafael. În fața acestora am întîlnit o mulțime de tineri pictori ce studiau imensul tablou, în care sînt împăcate filozofia cu teologia, iar în mijloc, pe un altar, se află bunul cel mai de preț, precum și cel opus lui în care urbinezul l-a înfățișat pe sfîntul Pavel pre-

---

* Marele duce
** Flamand
*** Cîrciumă, birt
**** Hotel

Scanned with OKEN Scanner

dicînd filozofia la Atena. Am urcat apoi și mai sus și, am ajuns la un pasaj foarte lung, numit coridorul Cleopatrei. A fost clădit cu mai bine de două sute de ani în urmă de Iuliu al II-lea pentru a lega locuința lui Alexandru al VI-lea cu acel *retiro* de pe colina din grădină. Acest pasaj este lung de 300 de coți și a fost reamenajat de curînd de către sanctitatea sa. Întrucît răcoarea după amiezei începuse să se simtă, Don Roque mi-a propus să ne suim pe acoperișul coridorului boltit și să urcăm pe el către *retiro*, unde ne vom bucura de cea mai frumoasă privelişte (un adevărat Belvedere) a orașului Sfînt și a Campaniei. După ce am străbătut aproape jumătate din drum s-a deschis privirii, în stînga jos, grădina tainică cu pini a papei. Ajunși la capăt, ne-am dat iarăși jos și am ieșit în dreptul statuii *Cleopatra murind*, care se află așezată la capătul coridorului, deasupra unei fîntîni. De aici am intrat într-o grădină de formă pătrată, închisă de ziduri înalte, cu încîntătoare alei de flori între care se află așezate statuile zeităților acvatice Nil și Tibru precum și o Venus ghemuită. Iar în opt nișe ale zidurilor se află marmuri grecești, printre care și *Laokoon*. Apoi am cercetat odaia unde prin bunăvoința cardinalului urma să fiu adăpostit. Împrejurimile nici că puteau fi mai pe placul inimii mele, însă locul este mult prea departe și izolat. Încăperea este o parte din vechiul *Palazzetto di Tor de'venti*, pe care l-a construit prietenul lui Rafael, Bramante Lazzeri. Am zăbovit și ne-am odihnit mai îndelung într-o sală mare, dar cam întunecoasă (are numai trei ferestre) și am privit cele șaisprezece scene istorice, de o invenție cam bizară, pictate de Frederigo Zuccari, care înfățișează istoria lui Moise și a faraonului. Ele mi-au format o imagine mai bună despre acest pictor decît lucrările sale mediocre de la Escorial. Deasupra unei cornișe susținută de pilaștrii ionici între care se află atîrnate tapeturi, se ridică douăzeci de cariatide înveșmîntate, (Termini) din stuc alb, așezate pe piedestale: între aceste figuri se găsesc cele șai-

Scanned with OKEN Scanner

sprezece tablouri. Ultimul dintre ele, *Sugrumarea pruncilor*, este de Barroci, și neterminat. Aceste tablouri au fost comandate de cardinalul Amulio pentru Pius al IV-lea. Fiindcă mi-a plăcut sala și mă duceam cu gîndul la noile amenajări ale maiestății sale din alcazar, D. Roque mi-a încredințat cheile acestei locuințe pontificale. În apropiere se află o capelă pe care Inocențiu al VIII-lea a închinat-o în anul 1490 sfîntului Ioan Botezătorul; acesta este reprezentat deasupra intrării, îngenuncheat în fața Fecioarei, înconjurată de numeroși sfinți. Toți pereții ca și bolțile sînt pictați în frescă de maestrul Andrea din Mantova (Mantegna). Se poate vedea o grădină luxuriantă, unde mai mulți curteni se îngrijesc să pregătească masa regească (a lui Irod) și s-o împodobească cu ghirlande de flori; la mijloc se află o splendidă masă de serviciu cu talere de aur. Cu aceasta am sfîrșit pe ziua de azi; am ieșit în exterior prin *boscereccio*.*

Asupra vieții lui Velázquez la Roma să îl lăsăm să vorbească în continuare pe socrul său: „Cînd a văzut palatul și Vigna familiei Medici, de la *Trinitá de'monti*, a găsit că aici ar fi locul cel mai potrivit pentru studiu și pentru a rămîne pe timpul verii. Căci este locul cel mai înalt, răcoros și aerat și se mai află și încîntătoare statui tocmai bune de copiat. În acest scop l-a căutat pe contele Monterey, pentru ca acesta să intervină pe lîngă ducele de Florența spre a-i îngădui să locuiască acolo. A fost totuși nevoie să i se scrie personal ducelui, care a încuviințat șederea. A locuit acolo vreme de două luni, după care o îmbolnăvire de friguri l-a silit să se mute jos, în apropierea reședinței contelui. Acesta s-a ocupat de el în timpul zilelor de boală, i-a trimis medicul său și doctorii, poruncind de asemenea să i se facă totul după dorință, în casa sa, pe lîngă multe alte daruri, delicatese și amintiri (*recuerdos*)".

Nu prea departe de hispanicul *pintor de cámara* locuia pe Monte Pincio, un alt pictor, străin,

---

* Loc păduros, pădurice

Scanned with OKEN Scanner

premier peintre du Roy. Să se fi întîlnit oare Nicolas Poussin cu Diego Velázquez, așa cum i-a plăcut lui Stirling să creadă? Ca loc, tot ce se poate. Studiul vilelor și ruinelor romane ne poartă în diferite locuri, unde din totdeauna străinii aparținînd diferitelor națiuni ori școli au legat prietenie. Velázquez nu a compus niciodată peisaje patetice, dar pe deasupra văilor sale largi, singuratice și intens albastre, adie dinspre stîncoasele și golașele înălțimi ale Sierrelor un spirit asemănător, poate doar mai sălbatic, ca în peisajele romane ale lui Poussin, în care ordonarea artistică joacă un rol mult mai mare.

Totuși este puțin probabil să se fi cunoscut. Nici unul nu i-a vizitat pe colegi. Oamenii de seamă nu se plimbă chiar braț la braț pe acest pămînt, ca în Cîmpiile Elizee. Aceste „națiuni surori" romanice erau despărțite în vremea aceea, nu atît de război și rivalitatea ambițiilor, cît mai ales din sentimentul demnității și credința fiecăreia în suficiența culturii sale.

Ambii tînjeau către Roma și visul li s-a împlinit abia în cel de-al treizecilea an al vieții; unuia doar după o amară luptă. Francezul a ajuns și el la Curte fără să se străduiască prea mult pentru aceasta, ba chiar în pofida dorinței sale; acolo a cîștigat favorul cardinalului-ministru și pe cel al regelui, care i-a spus odată că i-a plăcut *Cina* lui tot atît de mult precum chipurile propriilor săi copii. În locuința sa din *Tuileries* nu se gîndea decît la Roma și reîntoarcerea sa aici a fost facilitată de decesul protectorilor săi. Pe Velázquez l-a mînat spre Italia mai mult setea de cunoaștere decît neastîmpărul vietii si a contemplat cele din vechime și opera lui Michelangelo mai de grabă ca un cunoscător avizat. Așa cum sfătuiește dealtfel și Baltazar Gracián: să-ți alegi un erou drept model, însă mai ales pentru a-l concura, nu spre a-l imita. În timp ce rareori a fost un artist atît de puțin înrîurit de impresia Romei din acea vreme ca Velázquez, nu se află nici un alt pictor care, asemenea lui Poussin, să-și fi reconstituit întreaga operă la umbra poeților, a peisajului

roman și a ruinelor antice. Primul aducîndu-și cu sine propriul gen, pictînd în Piața Spaniei și la Villa Medici ca și cum ar fi pictat în *Cuarto bajo* al alcazarului; celălalt, reclădindu-și pictura din temelie, eliberat de țară, slujbă, naționalitate și tradiție, urmîndu-și propriul ideal, o *maniera magnifica* de care ține și măreția subiectului: istorii eroice, bătălii, aventuri ale zeilor; primul său precept este să se evite detaliile, iar culoarea să aline doar și să amăgească ochii. Așa cum Velázquez s-a reîntors curînd la cea mai protocolară Curte din lume ca să-și continue lucrul ca funcționar regal, francezul a rămas să creeze liber asemeni unui poet. Poussin, idealistul care considera pictura și sculptura drept una și aceeași noțiune, ne apare situat la antipodul lui Velázquez: *le peintre le plus sculpteur qui fût jamais.*

CELE DOUĂSPREZECE TABLOURI

Întîlnim în acest loc o știre care, dacă ar putea fi socotită drept adevărată, ar conferi opiniilor noastre despre atitudinea lui Velázquez față de lumea artistică din Roma mai multă siguranță. Cean Bermudez (*Diccion*) a reluat în biografia lui, chiar dacă șovăind, acea informație îndoielnică. Pictorul ar fi comandat celor doisprezece pictori mai înzestrați care se aflau atunci la Roma tot atîtea tablouri pentru regele său, pe care apoi le-ar fi adus cu el în Spania. Știrea provenea dintr-o carte a lui Francisco Preciado, director al Academiei spaniole de la Roma, către sfîrșitul secolului al optsprezecelea; acesta o deținea însă, la rîndul său, din Academia germană a lui Sandrart. Pictorul din Frankfurt nu pomenește totuși nimic despre vreun amestec al lui Velázquez în respectiva comandă; oare Preciado a presupus acest fapt doar pentru că el se potrivea cu însărcinarea mult mai tîrzie a pictorului de a achiziționa din Italia tablouri pentru Filip al

Scanned with OKEN Scanner

IV-lea? Așa încît transpune istoria în vremea celei de a doua călătorii: Cean însă a remarcat pe bună dreptate că la acea dată (1649) mai mulți dintre pictorii în cauză nu mai erau în viață. Muriseră: Valentin (1634), Cav. d'Arpino (1640), Domenichino (1641), Guido (1612), Lanfranco (1647). Sandrart însuși nu se mai afla în Italia în acea vreme. Prin urmare ar fi putut avea loc numai în prima călătorie.

Faptul pare să-i fi rămas atît de viu în amintire lui Sandrart, întrucît a reprezentat momentul cel mai deosebit al anilor săi de pribegie. El și-a făcut o rapidă intrare în societatea pictorilor Romei, atunci cînd a invitat în persoană pe toți artiștii distinși, patruzeci la număr, la obișnuita masă oferită de noul venit și s-a întreținut în limba fiecăruia cu acești francezi, italieni ori flamanzi. Curînd după aceea, artistul german, cu toate că nu era decît un foarte tînăr începător și-a cîștigat reputația prin două lucrări și a fost „socotit printre acei artiști cu faimă din Italia care urmau să execute pentru regele Hispaniei cele douăsprezece piese de aceeași mărime, cu subiecte din viață. Lucrarea și-a dus-o atît de bine la capăt încît a fost prețuită drept una dintre cele mai izbutite de către cardinali, duci, prinți și amatori de artă din Roma, fiind și expusă cu prilejul procesiunii din timpul sărbătorii Sfintei Fecioare de la Constantinopol".

El menționează și subiectele, exceptînd trei dintre tablouri, care nu fuseseră încă isprăvite și au lipsit de la procesiune: cele ale lui Massimo Stanzioni, Orazio Gentileschi și Cav. d'Arpino. Era vorba de următoarele lucrări, pe care le descrie în termeni elogioși: Guido, *Paris însoțind-o pe Elena la țărm*; Guercino, *Didona pe rug*; Pietro da Cortona, *Răpirea Sabinelor*, „recunoscută drept lucrarea cea mai de preț a maestrului"; Valentin din Colombi, *Cele cinci simțuri*, dinaintea unei mese, într-o încăpere, în forma unei convorbiri amicale; Sacchi, *Prudența divină pe un jilț maiestuos, înconjurată de multe alte frumuseți cerești*

Scanned with OKEN Scanner

înfăţişînd calităţile divine; Lanfranco, *Diana, Calisto şi Acteon*; Domenichino, *Diana*, „care nu este de preferat tuturor celor de mai sus, însă demnă să le stea alături". Poussin, *Ciuma*. Sandrart, *Moartea lui Seneca, la lumina torţelor*.

Toţi aceşti pictori se aflau încă în viaţă în jurul anului 1630 şi nimic nu ne îndreptăţeşte să bănuim contrariul. Două tablouri au fost create tocmai atunci, însă după alte comenzi: *Ciuma* lui Poussin, în 1630 şi *Didona* lui Guercino, în 1631. Subiectele de factură mitologică se potriveau gustului lui Filip al IV-lea.

De bună seamă că cele douăsprezece tablouri n-au ajuns niciodată la locul lor de destinaţie, deoarece nici unul nu este menţionat în inventarele regale, însă pentru cea mai mare parte dintre ele (poate chiar pentru toate) pot fi identificaţi primii cumpărători precum şi proprietarii pînă în zilele noastre. Majoritatea tablourilor au rămas la Roma. *Răpirea Elenei* de Guido şi *Didona* de Guercino se mai află încă şi astăzi în palatul Spada. Tabloul Didona fusese probabil hărăzit reginei Anne a Franţei; el a fost expus vreme de trei zile la Bologna. *Răpirea Sabinelor* de Cav. d'Arpino a ajuns din palatul Sacchetti în galeria Capitoliului. *Ciuma* lui Poussin a fost vîndut, potrivit lui Félibien, unui sculptor pe nume Matteo, pentru suma de şaizeci de scuzi, iar mai tîrziu a fost achiziţionat de către ducele de Richelieu; însuşi Sandrart remarcă faptul că „după aceea a fost preţuit la Roma la o mie de coroane, cumpărat şi plătit". Oare prin *Diana* lui Domenichino trebuie înţeles celebrul tablou din palatul Borghese, pictat pentru cardinalul Borghese, care ar mai fi cerut încă o replică? Tot astfel ar trebui privit şi tabloul lui Sacchi, întrucît descrierea lui corespunde cu fresca pictată pe un plafon din palatul Barberini, *Divina Sapienza*. Lucrarea lui Valentin, *Cele cinci simţuri*, a ajuns din colecţia Angerstein în galeria de la *Bridgewater House*. *Seneca*, al lui Sandrart, a fost dobîndit de protectorul artistului, Giustiniani şi a intrat odată cu galeria acestuia în inventarul muzeului din

Scanned with OKEN Scanner

Berlin. De curînd a fost transferat la muzeul din Erfurt, însă cu toate acestea, spre mîngîierea bravului cetățean al orașului Frankfurt, numele artistului a fost săpat cu litere mari de aur în friza galeriei naționale. Un bust al lui Seneca poate fi văzut într-o pictură din 1636, aflată la galeria municipală din Frankfurt.

Aceste nouă tablouri, cu toate că au fost duse la bun sfîrșit, poate că n-au mai fost expediate pînă la urmă, probabil din lipsă de bani. Scurtă vreme după aceea, în calitate de vicerege, Monterey s-a adresat cu astfel de comenzi și unor pictori din Neapole. Era însă un prost gospodar și se spunea despre el că l-ar întrece în fast pînă și pe regele său, motiv pentru care intrase în datorii cumplite la Roma, ceea ce îi făcea cu neputință șederea acolo. Este posibil ca livrarea tablourilor să fi eșuat din această pricină și să fi fost oferite altora pentru prețuri derizorii, cum am văzut în cazul lui Poussin, de către artiștii aflați în permanentă lipsă de bani. Monterey a dus totuși la Madrid alte două tablouri de Sandrart, ce fuseseră comandate de cardinalul Barberini, un sfînt Ieronim și o Magdalenă în pustiu.

Nu poate fi contestată deci posibilitatea ca Monterey să se fi folosit de Velázquez în această întreprindere. Bineînțeles că Pacheco nu suflă un cuvînt, iar pe ginere probabil că nu-l trăgea inima să aducă vorba despre o afacere care avusese un deznodămînt atît de penibil.

UN AUTOPORTRET

Dintr-un autoportret pe care l-ar fi pictat Velázquez la Roma, potrivit unei relatări a lui Pacheco, pare să nu mai fi rămas nimic, afară doar de știrea respectivă.

Pacheco îl menționează de două ori, în Viața ginerelui său (I, 8); „Pe lîngă alte studii, a făcut la Roma un splendid autoportret, pe care îl posed, spre admirația cunoscătorilor și cinstea artei". Iar apoi, în cartea a treia (cap. 8): „Eu

trec peste cele o sută cincizeci de portrete de-ale mele, în culori, pentru a menționa pe acela al ginerelui meu, lucrat la Roma și pictat în maniera marelui Tițian, și (dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel) nu mai puțin izbutit decît chipurile acestuia".

Tabloul s-a pierdut curînd, iar despre o eventuală copie nu s-a auzit niciodată. Toate portretele rămase ni-l înfățișează la o vîrstă mai înaintată. Aici s-ar cuveni oarecum să ne întrebăm dacă nu cumva portretul unui spaniol din galeria Capitoliului, recunoscut de către Otto Mündler drept un Velázquez, nu ar fi tocmai acel tablou socotit pierdut. Îndoielile sînt tot atît de inutile în cazul de față ca și afirmațiile. Chiar Mündler îl numea „o lucrare din anii mai tineri". Cu toate că este (potrivit aceluiași Mündler) „modelat poate cu o anume trăire", totuși umbrele late și închise din porțiunea feței lucrată în racursiu amintesc doar de vremea aceea. Un astfel de portret-bust atît de simplu, în care apare într-un halat larg de casă (*talar*) și în care este finisat numai chipul, nu l-ar fi socotit Pacheco drept *famoso*; poate fi însă schița originală rămasă la Roma, după care a fost executat tabloul dăruit socrului.

Întrucît stilul și epoca se potrivesc, este mai mult decît probabil că a fost executat la Roma, astfel că decizia nu mai ține decît de asemănare. Singurul autoportret care nu mai comportă discuții este cel din *Las Meninas*. Desigur că aici pictorul arată oarecum altfel. Sînt totuși treizeci de ani la mijloc; dar în porțiunile ce rămîn neschimbate nu poate fi descoperit nimic care să excludă identitatea. Formele sînt doar ceva mai puternic conturate, iar trăsăturile delicate ale tînărului bărbat, poate ale unui convalescent (ochii care lucesc) au devenit mai accentuate. Capul apare modificat datorită tunsorii părului. Acesta, mai tîrziu, căzînd drept peste tîmple, este cu grijă buclat după moda anilor treizeci, într-o ușoară linie vălurită, mai pronunțată spre stînga, trecută peste frunte apoi (datorită pălăriei), presată drept și adusă după urechе printr-o

Scanned with OKEN Scanner

buclă, artistic potrivită. Fruntea, nasul și buza de jos corespund în amîndouă.

Ceea ce deosebește acest portret de toate celelalte ale maestrului și de autoportrete în general este direcția ochilor, care, în loc de obișnuita privire în lateral, se uită drept ca într-o oglindă. Această privire precum și ușoara înclinare a capului către umărul stîng și înainte se află și în acel autoportret din *Meninas*. În această expresie oarecum visătoare se poate citi o fire neprefăcută și modestă.

Portretul-bust este așternut pe un fond galben-deschis și este pictat aproape numai în negru, alb și ceva carmin. Ținuta însă s-a modificat acum, datorită vernisului întunecat de trecerea vremii, mai ales în porțiunile aflate în umbră.

Dacă presupunerea noastră este întemeiată, un meritat joc al întîmplării ar fi acela care a oferit portretului un loc în Capitoliul din Roma. Cînd ședea în fața arcului de triumf al lui Titus, cu greu ar fi putut întrezări așa ceva.

LA VILLA MEDICI

Villa Medici a fost înălțată de Annibale Lippi, în anul 1560, pe locul grădinilor lui Lucullus, pentru cardinalul Gio. Ricci de Montepulciano; după moartea acestuia a fost achiziționată de cardinalul de Medici. Aici se afla o colecție de statui, celebră în toată lumea, al cărei inventar de piese era încă întreg în anul 1629. Abia în 1677, *Venus*, *Șlefuitorul* și *Grupul de gladiatori* au fost duse la *Tribuna* din Uffizi. Doar acelea aflate pe latura dinspre grădină, busturi și reliefuri de sarcofage au mai rămas din vechiul stoc. Mercur al lui Gian Bologna se afla deasupra unei fîntîni, cele cincisprezece piese ale grupului statuar *Niobe*, descoperite în anul 1583, se găseau la capătul aleii dinspre nord, într-o hală cu diametrul de douăzeci de picioare, susținută de patru coloane; statuile erau așezate în cerc în jurul unui cal ce

Scanned with OKEN Scanner

dădea parcă să sară. Sanctitatea sa însuși a elogiat această lucrare într-un șir de distihuri alese.

Aceste *ville* romane sînt cele care au atras către pictura de peisaj pe artiștii veniți în acea vreme din toate părțile la Roma; și mai ales Villa Borghese, cea amenajată la începutul veacului. Evelyn o numește *an elysium of delight**. Nimic nu se asemuia, după o lungă călătorie pe uscat sau pe mare, cu o dimineață însorită pe colina villei Medici, atunci cînd privirea îmbrățișa marea de acoperișuri a Romei, cînd aerul vibra de sutele de clopote, în jur parfum de flori, pereți verzi de plante, zumzet de albine. Era de parcă noaptea n-ar mai veni niciodată, de parcă veșnicia fericită a paradisului ar fi și început.

Și Velázquez a prins două colțuri ale vilei, ca vizavi-uri. Aceste schițe ne transpun în primele zile fericite pe care le trăia, departe de zăngănitul armelor și slujba de la Curte, în desfătarea nestînjenită a acestui colțișor de pămînt plin de glorie. Starea lor nefinisată aduce aminte totuși de răgazul scurt: *latet anguis în herbis.*** Sînt lucrate cu vîrful penelului, cu tente aproape suprapuse; isprăvite puteau fi pline de farmec; așa însă trebuie să te ajuți cu imaginația. Ele aparțin acelor puține piese din această categorie care îi dau fără doar și poate mîna în vileag; multora dintre ele le lipsesc însă claritatea și stabilitatea culorii.

Într-unul din aceste colțuri a întîlnit o cunoștință din Belvedere: Cleopatra — Ariadna. Parcă ar fi dorit să-l consoleze că părăsise acel loc de neuitat. Statuia se afla într-o mică loggia de marmoră, sub un arc înalt; prin deschiderile laterale prevăzute cu balustrade, puteai privi chiparoșii (*verdes obeliscos*) grădinilor Borghese. Loggia parcă era concepută drept cadru pentru ei; prin iederă pătrundea lumina vie reflectată de peretele văruit; ea poate fi regăsită mai încolo, în clădirile de un alb strălucitor din partea opusă.

---

* Un rai al încîntării

** Un șarpe zace ascuns în iarbă (Vergiliu, *Bucolica*. În sens de prevenire de pericolul unei primejdii ascunse).

Scanned with OKEN Scanner

De această privelişte se bucură un cavaler cu pălărie şi mantie de culoare închisă. În planul apropiat, un bărbat neglijent îmbrăcat, cu guleraş, mantie lungă şi legătură albă pe cap, stă întors către un lucrător cu mînecile sumese, care se apropie cu plecăciuni şi paşi grăbiţi. Poate că îl ia la rost pe acesta din cauza căţelului scăpat în grădină. Tabloul cu statuia Ariadnei se află acum, restaurat în multe părţi ale sale, în palatul Pitti, în marea sală a lui Giovanni di San Giovanni. O a treia reluare a ajuns mai tîrziu la Madrid şi este expusă într-o încăpere de la parterul muzeului Prado.

Pretextul celei de-a doua picturi îl constituie contrastul dintre o magazie zugrăvită toată în alb, încoronată cu o balustradă de marmură şi masa foarte întunecată a gorunilor de deasupra, printre a căror înguste luminişuri irumpe lumina albă a cerului. Deschiderea în triptic a peretelui, cu arcada din mijloc susţinută de coloane în stil ionic, foarte asemănătoare cu loggia amintită, este astupată cu nişte biete scînduri bătute în cuie; la dreapta, într-o nişă, se află o statuie. Este magazia din faţa terasei de la Belvedere, unde se află acum copiile grupului *Niobe*, văzută dinspre parter. Cînd te afli în faţa acestui perete, sub pinii bătrîni, palatul ascunde cu desăvîrşire vederea oraşului, căruia nu-i mai auzeai nici măcar zgomotul. Alţi pictori ar fi curăţit acest locşor de accesoriile nedemne ori de oamenii de jos şi l-ar fi populat cu o societate aleasă, pestriţă ca şi florile de pe alei. Spaniolul ne înfăţişează însă şi delăsarea ce aminteşte de o gospodărie rustică proprie acelui *genius loci**, în care intrau de obicei aceste reşedinţe princiare către a doua generaţie. Sus pe balustradă, unde odinioară doamnele din Roma îşi mişcau alene evantaiele, o ragazza ochioasă, cu iz de usturoi, agaţă la uscat nişte rufe ponosite (oare unde nu atîrnă astfel de rufe?) şi se căzneşte să pătrundă tîlcul

* Spiritul (mentalitatea) locului, obiceiul pămîntului.

vorbelor dulci ale celor doi bădărani, aflați jos lîngă tufele de merișor, sortite de fapt să fie mîngîiate în trecere de robele largi ale monsignorilor și ale consilierilor aulici. O Herme din spatele tufelor de Bux s-a așezat acolo ca al doilea ascultător.

În ambele tablouri figurează statui; Velázquez și-a dorit locuința și de dragul acestora. Farmecul lor se trage cu deosebire de la peisajul din preajmă. O grădină ușor sălbăticită, o piesă de arhitectură bătînd spre alb, pe cale de a cădea pradă stihiilor, ceva mișcare de oameni și cîteva statui din marmură, pe jumătate antice, pe jumătate italiene, prin accesoriile îndrăzneț adăugate. Astfel au zăcut prin cîmpurile cu ruine răvășite de vremi, pe locurile unde fuseseră create, admirate și venerate, pe pămîntul care le acoperise și din care au ieșit din nou la iveală, aureolate de prestigiul trecutului, învăluite în armoniile elegiace ale apusului, amestec de viață fragedă a naturii cu o moarte peste care adie totuși un suflu de eternă prospețime. Odată salvate și adăpostite în săli de muzee, iar ruinele degajate, întreaga vrajă s-a destrămat și este de neînchipuit cît de jalnic și modest puteau arăta aceste blocuri de piatră.

O a treia reminiscență din primele luni de ședere la Roma este Arcul de triumf al lui Titus. Este neîndoios că o schiță a fost făcută la fața locului; poate că a fost totuși retușată mai tîrziu; sub cerul Romei cu greu ar fi putut să capete un ton atît de mohorît.

Din acest monument se mai putea vedea pe vremea aceea doar poarta dintre cele două coloane și friza cu tabla cu inscripție, închisă între rămășițele de ziduri ale cetății medievale pe care Frangipani o ridicase peste acest cîmp de ruine; în acele timpuri slujea drept poartă de cetate. Este știut că arcul a fost degajat abia în 1822, iar porțiunile distruse au fost refăcute din travertin. Pictorul se așezase în partea ce dădea spre Coliseu, pe axa căii de acces *Via Sacra* ce trecea pe aici. În stînga mult în față, se mai vede încă colțul de mult distrusului *Turris cartularia*. În dreapta, un zid medieval aliniat la mînăstirea

Santa Francesca Romana, care unea arcul cu fațada bisericii construită în anul 1615 de Lombardo. În partea opusă, unde mai rămăsese în picioare doar o porțiune îngustă de zid de forma unei coroane, puteai privi către zidurile ce împrejmuiau grădinile Farnese. Verdeața compactă care se înălța deasupra lor, alcătuită din plopi, lauri și chiparoși, deștepta în acest pustiu plin de praf o senzație reconfortantă de retragere, de răcoare și apă, de apuse zile de glorie. La stînga, în planul apropiat, se înălța un mesteacăn zvelt către mica coroană, cu trunchiul liber de crengi pînă sus, îmbrățișat de iederă și potrivit în cadrul deschis dintre monument și zid. În cealaltă parte, la dreapta, pe un bloc masiv de marmură, stă un băiețandru cu pălărie largă, care zice din fluier un cîntecel pentru cele cîteva oi și capre pe care le păzește.

Poarta oferă o priveliște spre seninul zării printr-o porțiune îngustă și mai întunecată a planului apropiat, unde se află și un perete transversal. Prin ea se zărește în stînga, în racursiu pronunțat, latura dinspre nord de la Orti Farnesiani, cu frontonul lui Vignola; apoi, două din cele trei coloane ale templului lui Castor, iar la urmă casele albe de la intrarea spre Capitoliu (*Via di Campidoglio*) și colțul *Tabularium*-ului.

În fața arcului zăbovesc doi cavaleri care admiră acele autentice relicve ce parcă recheamă în minte aievea una dintre cele mai mari catastrofe din istoria omenirii. Este de presupus că schița se trage de la o asociație de idei asemănătoare.

Există o piesă ce reprezintă vechiul *Campo Vaccino*, acum dispărut demult. Acest mare șes al Italiei, plin de vestigii și aduceri aminte, era deopotrivă, pînă în veacul trecut și un peisaj fără seamăn: ciclul istoriei a readus în scenă străvechea îndeletnicire pastorală a începuturilor statului roman. Mii de oameni au putut medita asupra temei lui Tasso *Cadono le città*, asupra trecutelor timpuri, legilor istoriei, picturii peisagistice ori asupra destinului omenesc. Ultimele cercetări arheologice au suprimat însă fără cruțare

Scanned with OKEN Scanner

acel unic *paisage**, pentru a cerceta osemintele și aşchiile strălucitoare ale acelui cadavru și pentru a le conferi numere de inventar. *Et plurima mortis imago***.

FĂURĂRIA LUI VULCAN

De-a lungul acestor luni romane, Velázquez nu și-a uitat funcţia de pictor de casă al regelui Spaniei. A adus cu sine două scene de mari dimensiuni: *Făurăria lui Vulcan* și *Tunica lui Iosif*. Tablourile se constituie pereche: înșelăciune dată la iveală, însă dusă la capăt; în cea mai mare parte au fost pictate după aceleași modele. În ele trebuie deci să se arate influenţa Italiei și Romei. De trei veacuri, în viaţa tuturor pictorilor de seamă avea loc o cotitură, pusă astfel în evidenţă de bătrînul Vasari: pentru a se desăvîrși, unora le-a stricat tocmai faptul că au contemplat Roma, pe Rafael și vestigiile antice; alţii au ajuns la desăvîrșire abia după ce au văzut Roma, pe Rafael și vestigiile trecutului. Păcatele estetice ale oricărui german ori francez nu puteau fi iertate decît cu preţul acestui pelerinaj.

În cel dintîi tablou ni se înfăţișează aievea o istorie de-a lui Homer, în care cel mai ales dintre zei, cu toate că nu este personajul principal, este totuși purtătorul mesajului. Este vorba de un Apolo încununat cu lauri, învăluit într-o aureolă de lumină, cu profilul estompat, puţin umbrit, reliefat de nimb, înveșmîntat într-o mantie vălurită, de culoarea aurului. În acest fel își face apariţia în făurărie și îi strecoară zeului șchiop, stăpîn al focului, cu un aer misterios și insinuant, vestea despre buclucul ce l-au dibuit ochii lui atotvăzători. Mîinile, cea ridicată și cea lăsată, indică cu arătătorul în direcţii diferite: „Pe aici

---

* Peisaj

** Și multe sînt imaginile morţilor

Scanned with OKEN Scanner

a venit El, iar pe acolo Ea". Fără pic de menajamente, a intrat de-a dreptul în subiect, fiindcă Hefaistos se mai află încă cu cleștele în mîna stîngă și cu barosul în cea dreaptă, întorcîndu-și doar capul către el, pentru a-i asculta vorbele cu ochii holbați de neagră supărare. Zeul luminii s-a grăbit atît de tare în zelul său încît a trîntit cu indiscreție vestea chiar în auzul celor patru ucenici ai zeului-faur. Căci și aceștia s-au oprit brusc din lucru, iar cele patru perechi de ochi se ațintesc la povestitorul cu bucle blonde; par morți de curiozitate să afle cîte ceva din aventurile patroanei. „Aceeași rază a privirii în cinci reflexe" — astfel s-ar exprima un ghid de muzeu. Avem de a face deci cu „momentul median" dintre două mișcări; fiindcă puțin ar mai fi lipsit ca ciocanele să se lase din nou pe nicovală — dacă amabilul chip al amicului casei nu s-ar fi ivit între timp în prag. Cu greu ți-ai putea închipui o răzbunare homerică care să vină din partea acestui sărac cu duhul, abia trăgîndu-și piciorul țeapăn, cu ochii mari negri, căscați a mirare tîmpă.

Subiectul tabloului nu mai apare niciunde. Cum de-a ajuns oare pictorul la acest *capricho*? Filip, care se arătase încîntat de tabloul cu Bachus, spusese aidoma regelui Teseu în visul său din noaptea de vară: „Să mai urlăm odată!" și fiindcă Velázquez nu mai avea la îndemînă alt Bachus, s-a gîndit probabil la vreuna din rubedeniile sale din Olimp. Schema grupului, dealtfel bine rotunjit și plăcut luminat, este aceeași: un semicerc de figuri, deschis spre dreapta, în fața căruia pășește personajul de căpetenie. În reprezentarea situației psihologice din acest tablou, pictorul a descoperit un motiv comic de o și mai mare finețe. Poate că adusese cu sine schița chiar de la Madrid. Inspirația pentru o astfel de scenă o putea găsi mai degrabă prin locurile de vînătoare de la Balsain ori Pardo, decît în *Campagna* romană: un accident cu calul, se caută o fierărie, meșterul și ucenicii săi sînt surprinși în plin lucru de cavalerul care se ivește în prag.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil că interesul pictorului pentru un astfel de subiect se manifesta și în înfățișarea nudurilor. De mai multă vreme încercase reprezentarea făuririi ciclopilor: tabloul lui Tițian de la Brescia, gravat mai apoi de Cornelius Cort, cel al lui Caravaggio din cabinetul De Reynst, gravat de Jeremias Falck, îi erau binecunoscute. Acurateţea execuţiei trădează fără doar și poate că artistul dorește să se manifeste aici din plin în ceea ce privește redarea corpului omenesc, încă sub impresia capelei lui Michelangelo, în deplina libertate și tihnă pe care i-o oferea Roma. Modelele sale sînt niște bărbaţi zdraveni, de joasă speță, asemănători ca talie, însă deosebiţi ca vîrstă, atitudine și punct de privire; intervine și o subtilă diferenţiere în tonul pielii și al iluminării. Apolo are cele mai alese și tinerești forme, iar Vulcan pe acelea ale unui bătrîn uscăţiv. Ciclopul văzut din spate este în chip vădit foarte bine legat; așezarea picioarelor însă nu este dintre cele mai fericit alese, centrul de greutate al celui drept fiind mult deplasat spre stînga. Este un tablou pe placul inimii artistului, dacă acesta a dorit vreodată să respire liber și să facă artă de dragul artei. Aparența și realitatea, cunoașterea musculaturii și redarea veridică a epidermei se ridică la același nivel; linia adevărului natural este temperată de rigoarea unei anatomii savante și o delicată estompare picturală.

De curînd, în Italia, clarobscurul naturaliștilor fusese repudiat. Perioada umbrelor adînci, puternic reliefate trecuse. Totuși acest tablou era conceput ca o scenă de noapte: forja, jeraticul, cărbunii, fierul înroșit la foc. Grupul de persoane apare în chip deslușit pe fondul peretelui cenușiu-deschis și se desface în adîncime. Avem de-a face aici cu mai multe surse de lumină. Principala lumină directă cade, după felul în care este orientată umbra, din față, probabil printr-o ușă deschisă. Prin fereastra lată din partea opusă se strecoară o lumină de nord, așa cum pare că o indică albastrul întunecat, vestind apropierea nopţii. În sfîrșit, nimbul lui Apolo. Porţiunea cea mai

Scanned with OKEN Scanner

luminoasă este brațul ridicat al zeului. Vulcan și ucenicii săi, așezați de cealaltă parte, primesc mai mult ori mai puțin din această lumină directă. Ea este destul de puternică ca să împrumute o lumină de reflex atelierului pînă în cele mai mici unghere și să lumineze într-o măsură mai mare ori mai mică și porțiunile de trup aflate în umbră ale bărbaților. În ceea ce-l privește pe patron, clarobscurul este mai moderat, ca să iasă și mai bine în evidență ochii ce scapără de mînie ai acestuia. Fiecare dintre figuri are nota ei particulară de lumină și de umbră.

Apolo în făurăria lui Vulcan, — zeul luminii în bîrlogul zeului-faur: această apariție nu simbolizează oare triumful luminii de zi asupra luminii artificiale de atelier, asupra acelor plăsmuiri întunecate ale tenebroșilor?

Focul trebuia pictat în circumstanțe defavorabile; însă ce fericită rezolvare a găsit pictorul! Capătul încins pînă la roșu al fierului este acoperit de clește, văpaia focului este plasată între porțiunile aflate în umbră ale celor doi ucenici, iar ciocanul negru este așezat dinaintea ei. Luminile de pe nicovală, de pe încheieturi și jocul mușchilor, de pe mantaua portocalie au volume de culori reliefate, semitonurile sînt discret aplicate, iar pentru umbre este folosită o tușă brună, transparentă. Fierăria: scule de tot soiul sau arme tocmai în lucru, care accentuează prin contrast tonul și moliciunea nudului. Veșmintele sînt pictate ulterior, peste nuduri, ale căror trăsături de penel pot fi încă distinse.

Este vădit că nu și-a luat italieni drept modele, ci după toate aparențele spanioli, — poate chiar din gospodăria ambasadorului — căci pînă și frizura cu buclele ondulate pe la tîmple e tipic spaniolă. Nicidecum țărani ciolănoși, ca în tabloul cu *borrachos*. Luate în parte, chipurile sînt destul de urîte, însă trupurile au ceva din construcția nervoasă și elastică a *torero*-ului. Forța atletică apare adesea la acești oameni în forme mai alungite, mai mlădioase, deosebindu-se de masi-

Scanned with OKEN Scanner

vitatea raselor nordice; ea este încorporată aici în masa de carne, cu o economie care diferă mult de expansiunea cărnurilor din lucrările unor renumiţi pictori de stil, unde pare că oamenii trebuie să se care cu greu pe ei înşişi. Ei sînt de fapt acei *montañeses* din Biscaya şi Asturii, pe care îi poţi zări adesea înfăptuind adevărate minuni prin îndurarea celor mai grele poveri, neaşteptate pentru trupul lor mărunţel.

O particularitate a lui Velázquez o constituie aversiunea faţă de execuţia realistă a detaliului. Simţul său pentru forme era cu totul diferit de cel al unui alt maestru al nudului, anume Ribera. Acesta se lăsa în permanenţă pătruns de amintirea lecţiilor de anatomie din tinereţe. El urmăreşte fibra musculară trăsătură cu trăsătură, îndrăgeşte formele complicate şi pline de riduri ale senectuţii, zăboveşte cu predilecţie asupra extremităţilor mult articulate, unde penelul îi poate fi îndată recunoscut. Pentru Velázquez era mai importantă realitatea suprafeţelor mari, „unde se află totul fără să iasă în evidenţă nimic anume", după cum spunea Winkelmann. Mîinile şi picioarele le-ar da cu drag doar aparenţa şi conturul: crestăturile şi umbrele degetelor de la mîini şi picioare, cît şi articulaţiile, obişnuieşte să le sugereze doar. Cu atît mai puţin se ocupă de riduri şi cute, ori de tonul diferenţiat al porţiunilor de piele bronzate, expuse libere aerului şi al celor mai albe, protejate de obicei de veşmînt.

Trebuie să cădem de acord cu Richard Cumberland că acest subiect i-a oferit prilejul să-şi etaleze posibilităţile artistice în toată plenitudinea lor. În afara unei probe de erudiţie, subiectul ales era motivat şi de gustul publicului: motivul nuvelistic, acea temă inepuizabilă pentru spanioli care se cheamă *celos*. Efectul de moment al tabloului se întemeiază pe inegalabila expresie a surprizei, pe surprinderea perfectă a momentului critic, calitate pe care Leonardo o numea promptitudine. Astfel, nu avem de-a face cu modele la care atitudinile sînt potrivite în prealabil, ci cu nişte oameni, care, întocmai cum o cere ma-

Scanned with OKEN Scanner

estrul italian, nu se simt deloc observați. Este oprirea timp de o clipă a lucrului colectiv, a clocotului, printr-o absorbție fulgerătoare a forței psihice; clipa armistițiului, a reculegerii precedînd descărcarea pătimașă. Această stare ce pare soră cu încremenirea este sugerată, fără pic de frazeologie din arsenalul mimicii, prin intermediul unor personaje imobile ale căror mîini sînt încătușate de unelte greoaie. Cît de judicioasă era introducerea acestui element nuvelistic se poate observa prin comparația cu alte reprezentări de acest gen, cum este de pildă acel Atelier al Ciclopilor al lui Tițian ori cel al lui Caravaggio. Acestea îți dau de îndată impresia unor aglomerări de nuduri, modele tocmai bune pentru exercițiile de desen.

Intriga dramatică comportă și un dram de comic. Velázquez tratează Olimpul homeric asemenea lui Shakespeare pe eroii troieni în Troilus; el transpune mitul în stilul popular al comediei naționale. Nu s-a servit de modele doar pentru studii, ca să dea formelor convenționale oarecare prospețime naturală: nici vorbă de așa ceva, ci pur și simplu le așterne în mod spontan pe pînză chipurile cît se poate de comune.

De aici și contrastul comic între numele alese, de rezonanță clasică și familiaritatea unui prezent cît se poate de banal. Însă nici parodie, realizată prin fraze goale ori pretențioase. Artistul ia mitul *ad litteram*. El află despre un zeu al soarelui, a cărui ocupație zilnică este să se plimbe pe firmament într-o caleașcă aurită, cu fete frumoase dănțuind în juru-i; dar nu și-l poate imagina decît ca pe un dansator din, poate, mitologiile cuprinse în *Corral del principe*. Astfel i-a fost imposibil să-l înfățișeze altfel pe zeul industriei fierului decît ca pe un fierar. Însă nu un fierar de operetă, ori un balet de ciclopi în echilibru ritmic. Dibuise chiar și un model șchiop pentru Vulcan, cu șira spinării cam încovoiată. Aici a putut fi observată o modificare ulterioară, datorată chiar artistului.

Acel amic al artelor care asemenea unui călător merge în pelerinaj la cele șapte bazilici ale Romei,

Scanned with OKEN Scanner

tot așa ca Apolo din *Aurora* lui Guido și din *Belvedere*, constatase în învățăturile Ciceronelui său elemente luate din metafizica și arheologia Frumosului și fusese necăjit întrucîtva de simplitatea interpretării acestui tînăr Apolo. „În umbra Vaticanului, avînd la îndemînă modelele lui Fidias și Rafael,este greu de înțeles cum de a putut Velázquez să picteze un Apolo atît de prozaic (*ignoble*)", este de părere Sir W. Stirling. „I-au lipsit fantezia și forța idealului", se plînge un altul. Părerea că „acest spaniol a coborît încă și mai mult, ca mărturie a independenței sale, pînă la cea mai joasă transcriere a naturii, cutezînd să zugrăvească Divinul și Idealul chiar la adăpostul Romei". Am mai putea adăuga că însuși îndrăznețul Spagnoletto și chiar în același an 1630 a pictat un *Apolo cu Marsyas* în genul celui din Belvedere, care a dovedit că și un naturalist este în stare să se folosească de cele mai alese forme ale anticilor. Cu toate acestea existau chiar la Roma statui ale lui Apolo, reprezentări mult mai puțin plăcute decît cea din tabloul spaniolului nostru, între altele două la Villa Ludovisi, în care zeul arată aidoma unui eunuc bătrîn. Astfel că atît antichitatea cît și *modernità* n-au nimic să-și reproșeze în ceea ce-l privește pe Apolo.

Cît de bizară ne apare totuși, uneori, ingratitudinea publicului! O întreagă monotonie care a urmat rețeta de rigoare este atestată cu cele mai mari elogii; în schimb creația de calitate, către care sîntem conduși de artist, este sancționată cu alocuțiuni critice pedante. În loc să-i fi mulțumit pictorului pentru că nu și-a turnat apă academică în vin nici măcar la Villa Medici și nu a sporit cu încă o piesă categoria cea mai plictisitoare de tablouri moderne, ci a pictat ceva pe care nimeni nu-l poate privi fără un surîs (cu toate că acest surîs nu era, asemenea *graciosoului* din comedii, decît un adaos al pictorului politicos, pentru cei mai puțin pregătiți să înțeleagă partea serioasă a artei sale): ține o prelegere despre Apolo din Belvedere.

Scanned with OKEN Scanner

Aplecarea spre mitologie inaugurată cu această ocazie este reluată dealtfel și mai tîrziu. După ani de zile ne-a dezvăluit cum își imaginase că ar arăta cei doi vinovați, care în acest tablou rămîn în dosul scenei. Aceste motive antice l-au preocupat cu mult mai mult decît s-ar putea crede. Firește că transpunerea creatoare vădește prea puțin din stilul sculpturii celor vechi. Îl captivau mai mult forța de caracterizare și elementul comic, ce încolțise încă în fina ironie a lui Homer, invenția poetică ce putea fi utilizată, precum și motivele lucrărilor plastice din vechime. Simțea o nevoie irezistibilă de a tălmăci toate acestea. Traducerea sa era în *rimas sueltas** și nicidecum în hexametri, în care ne arătăm atît de mîndri a fi turnat răbdătoarea noastră limbă.

În afară de tabloul cu Vulcan, Velázquez l-a adus de la Roma și pe cel cu *Tunica lui Iosif*. Are aceleași dimensiuni și același număr de personaje, aceeași schemă compozițională și este lucrat în cea mai mare parte după aceleași modele. În el apar doar două persoane fără veșminte; siguranța modelării lor a fost remarcată întotdeauna. Scena, pe gustul unui Tintoretto, se petrece într-o sală lungă, mai degrabă goală, cu pardoseala de marmură în tablă de șah. Două ferestre largi se deschid asupra tufișurilor verzi-albăstrui ale unei grădini. În partea dreaptă, în umbra răcoroasă a perdelei pe care cade lumina de reflex, se află un somptuos covor, iar pe acesta un jilț în care șade bătrînul stăpîn al casei, căruia tocmai i se istorisește povestea de vînătoare dinainte ticluită. Personajul ne apare drept ceva nou în pictura lui Velázquez: un cap de evreu bătrîn, cu ochii mici și nasul coroiat, care-și azvîrle înspăimîntat brațele în sus la vederea tunicii însîngerate ce nu-i mai lasă nici o îndoială. Avem deci iarăși de-a face cu un personaj principal către care converg celelalte, numai că de această dată nu el este cel care istorisește, ci cel care ascultă, victima. Cu toate că pictorul

* Versuri libere

Scanned with OKEN Scanner

s-a servit de aceleaşi modele pentru personajele secundare, ele par aici şi de mai joasă speţă. Cei doi nerușinaţi trimişi înainte în chip de vestitori, cu cămaşa şi tunica însîngerate, sînt de bună seamă cele mai josnice figuri pe care le-a pictat Velázquez vreodată. Două mutre obraznice şi neghioabe; în timp ce amîndoi dau deodată zor să-i explice în gura mare bătrînului cele întîmplate, privirile şi atitudinea lor trădează insolenţa, teama de a nu fi demascaţi şi strădania de a se arăta plini de jale. Este posibil să fie vorba de nişte păstori care, potrivit scripturii, au fost trimişi înainte cu veşmintele. Ceilalţi însă trebuie să fie fraţi, după chiar explicaţia lui Velázquez. Doi dintre ei stau ceva mai retraşi, în umbră: unul trage cu ochiul, cu o expresie de îngrijorare şi viclenie, celălalt îşi roade unghiile cu un aer stingherit. Bărbatul din colţul stîng (mai omenosul Ruben?) pare a fi gata să-şi smulgă părul de pe cap, întorcîndu-şi faţa de la tunica pătată de sînge. Deci, ca şi în tabloul cu Vulcan personajul din planul apropiat se află întors cu spatele către privitor.

Tabloul este asemănător celuilalt prin puternicul său efect. Beckford îl socotea chiar drept „un tablou plin de pioşenie profundă; o înaltă dovadă a harului ieşit din comun al lui Velázquez!" De asemenea, atît tehnica, cît şi execuţia sînt cît se poate de îngrijite. Bogăţia de accesorii din făurărie lipseşte; nu şi-a dat nici măcar osteneala să picteze tunica în mai multe nuanţe. Tabloul se află la nivelul unor scene cu derbedei ca cele ale lui Monsú Valentin, însă îi lipseşte coloritul sigur al acestuia.

Chiar şi în ceea ce priveşte iluminarea este conceput drept o pereche a celuilalt. Lumina care, în tabloul *Făurăria lui Vulcan*, cade din faţă spre stînga, vine aici din spate la dreapta. Este mai însorit şi mai cald, însă şi umbrelor întunecate li se acordă o pondere mai mare; din păcate au devenit între timp greoaie şi opace; de curînd, tabloul a mai avut de suferit şi de pe urma unor restaurări.

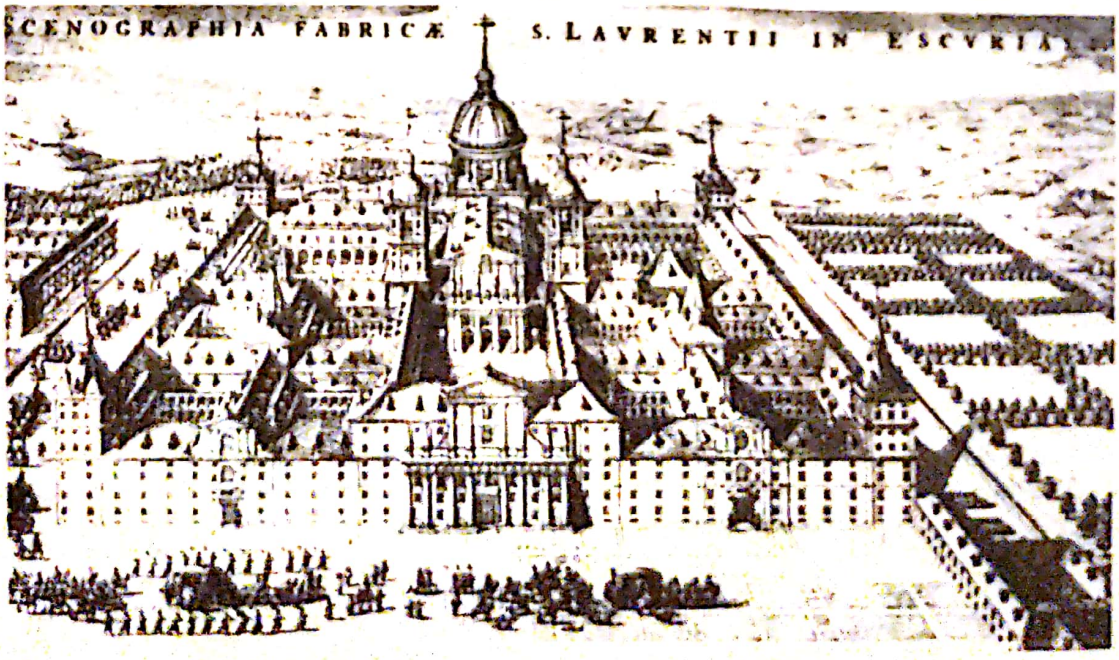
Scanned with OKEN Scanner

Autoportret
Detaliu din „Meninele"

Scanned with OKEN Scanner

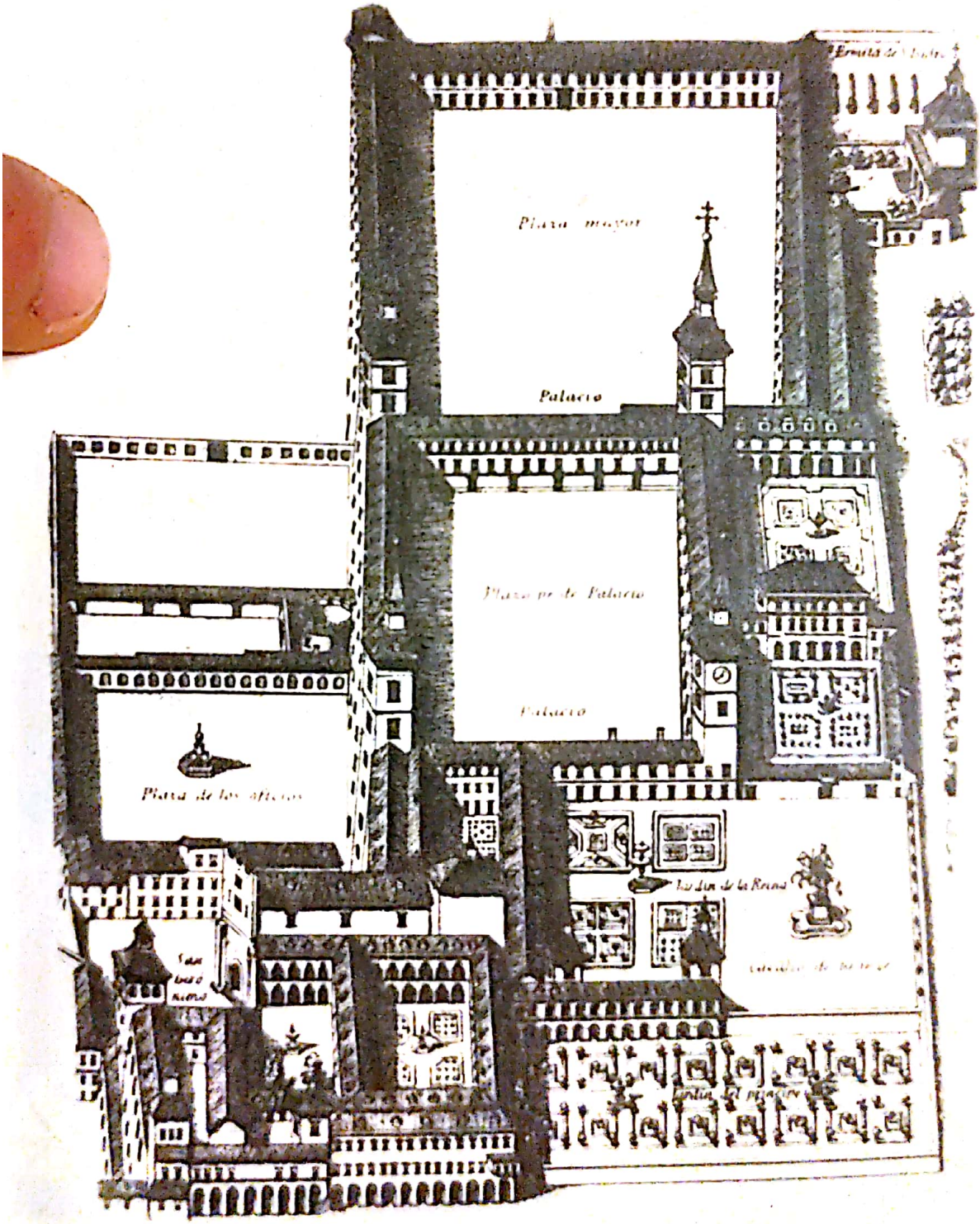
Vedută a orașului Sevilla
Gravură germană în aramă, 1593

Escorialul
Gravură spaniolă în aramă, circa 1600



Scanned with OKEN Scanner

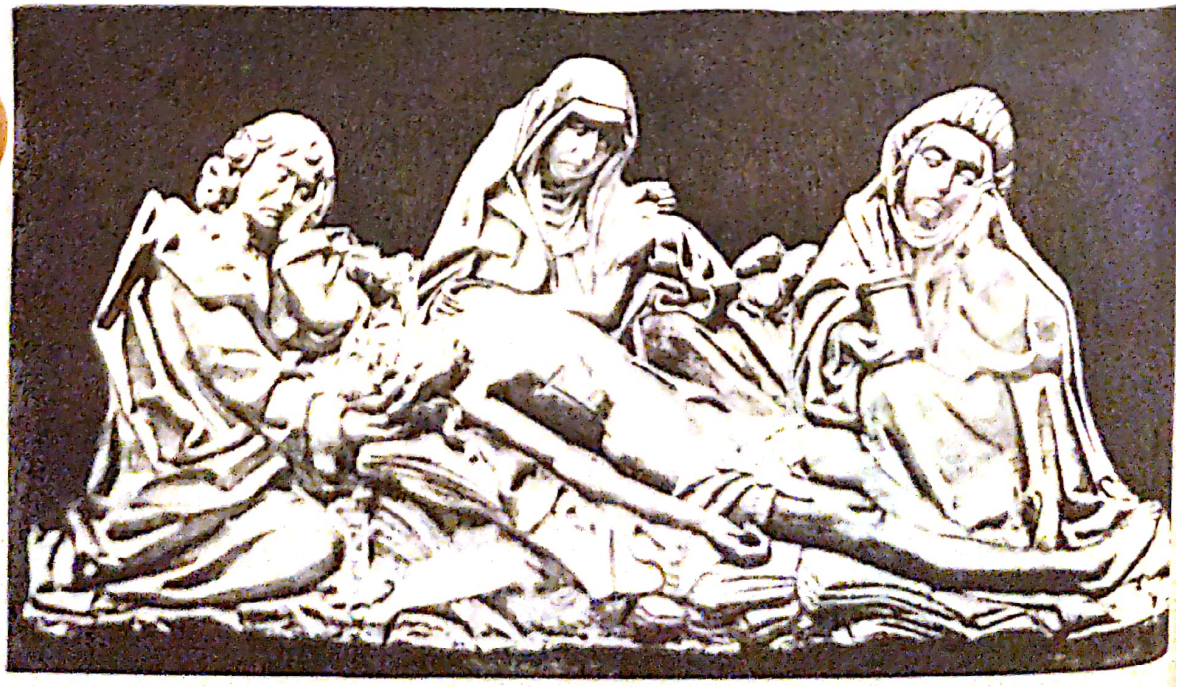
Buen Retiro. Planul de la Antwerpen al oraşului Madrid
de PEDRO TEXEIRA. 1656



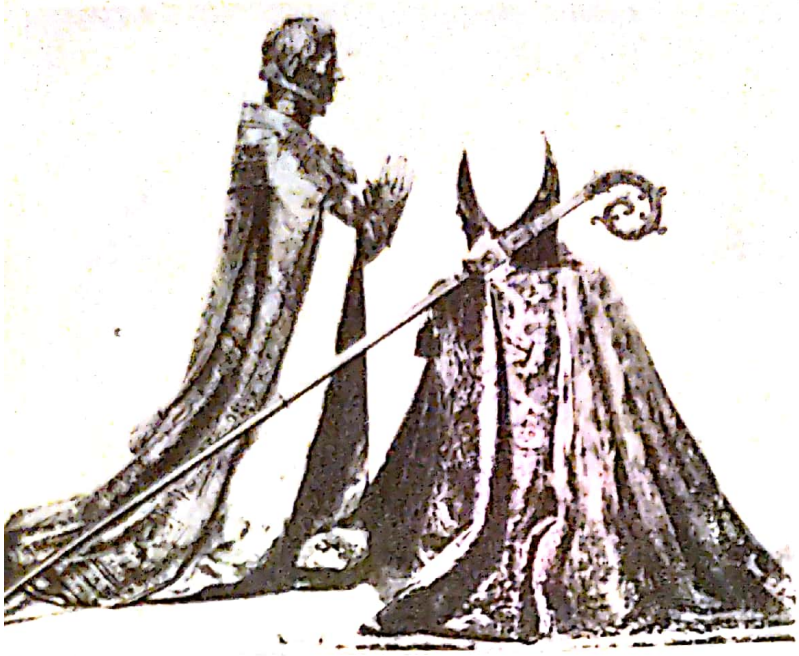
Scanned with OKEN Scanner

JUAN DE JUNI
Sfinta Ana
Lemn. Detaliu
Muzeul
din Valladolid

PEDRO MILLAN
Plîngerea lui Hristos
Teracotă.
Din mînăstirea
Aracena, Sevilla.



Scanned with OKEN Scanner



JUAN DE ARPHE
monumentul episcopului din Sevilla,
Don Cristobal de Rojas.
Bronz, Lerma, San Pedro.

JUAN MARTINEZ MONTAÑEZ
Sfintul Bruno
Lemn vopsit.
Sevilla, Muzeul provincial.

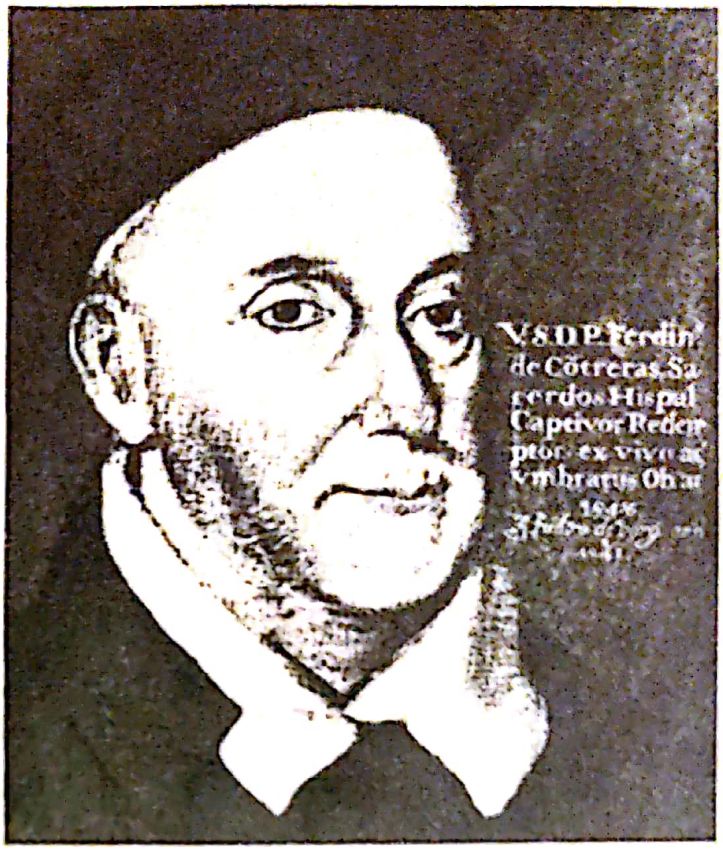
ALONSO BERRUGUETE
Grupul sting al Altarului celor trei crai de la răsărit
Lemn vopsit.
Valladolid, Santiago.

Scanned with OKEN Scanner

LUIS DE VARGAS
panoul central al Altarului La Gamba
Catedrala din Sevilla.

Scanned with OKEN Scanner

LUIS DE VARGAS
Portretul
lui P. Fernando
de Contrera
Catedrala
din Sevilla.



LUIS DE VARGAS
Portretul
lui Juan
de Medina
Catedrala
din Sevilla.

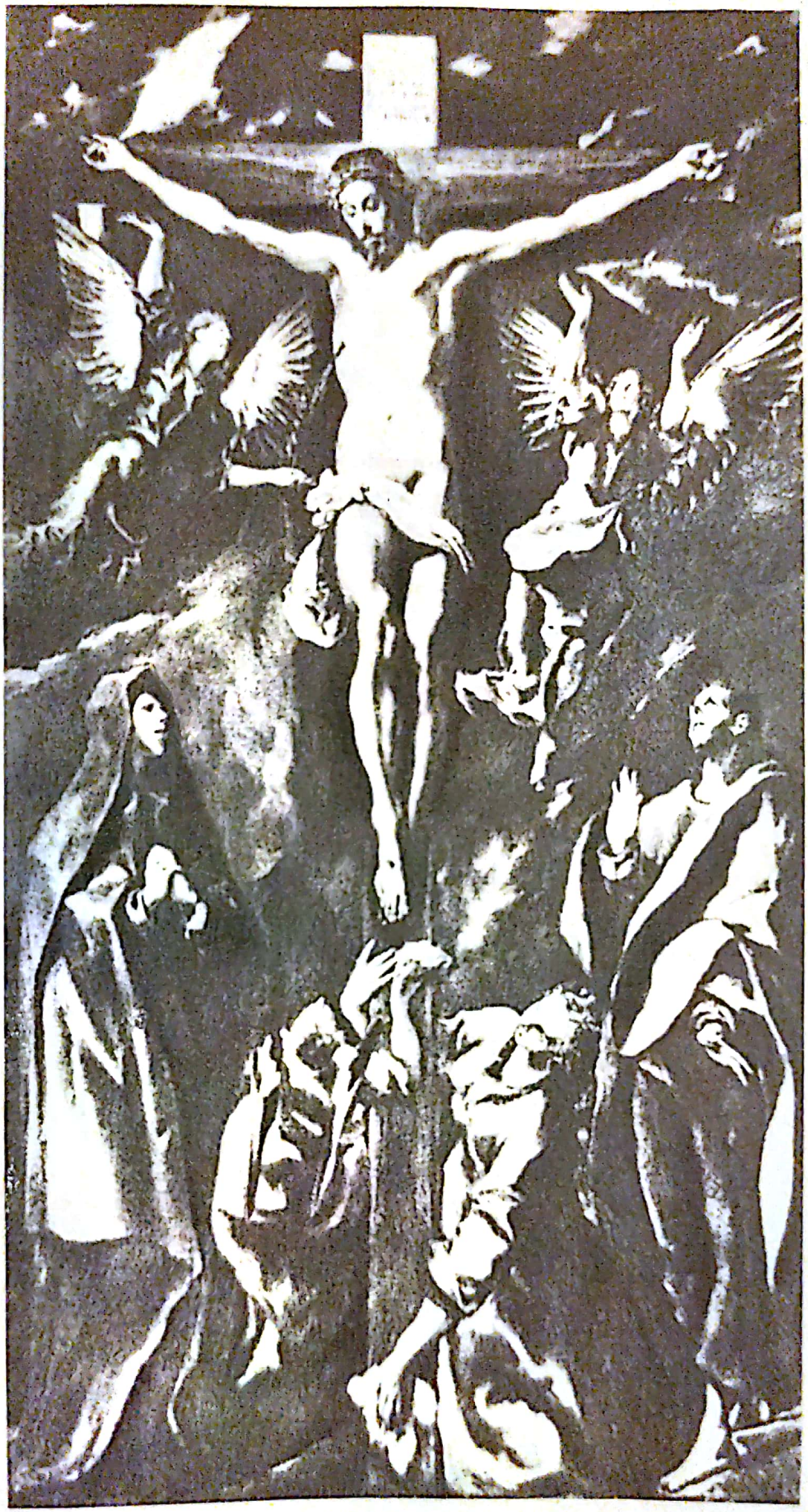
ANTONIS MOR
(MOOR)
portretul
pictorului Pedro
de Campaña
Basel,
Gemäldegalerie.

Scanned with OKEN Scanner

FERDINAND
STURM
(FERNANDO
DESTURMUS)
Invierea
lui Hristos
Catedrala din Sevilla.

PETER
DE KEMPENEER
(PEDRO
DE CAMPAÑA)
Coborirea
de pe cruce
Catedrala din Sevilla.

Scanned with OKEN Scanner



EL GRECO (DOMENICO THEOTOCOPULOS)
Răstignirea
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

LUIS DE MORALES
Pietà
Madrid, Academia de San Fernando.

Scanned with OKEN Scanner

PABLO DE CÉSPEDES
Cina cea de taină
Muzeul din Sevilla.

JUAN
DE LAS ROELAS
Martiriul sf. Andrei
detaliu.
Sevilla,
Muzeul
provincial.

Scanned with OKEN Scanner

FRANCISCO
DE HERRERA
(CEL BĂTRÎN)
Sfîntul Vasile dictîndu-şi învăţătura
Paris, Luvru.

FRANCISCO PACHECO
portretul pictorului
Luis de Varga
Desen în cărbune şi tu
Madri
Don Jos Lázar
Goldeano

FRANCISCO
PACHECO
portretul
unui cavaler
Richmond,
Colecţia Cook.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO
Înmormîntarea contelui Orgaz
1586. Toledo. So. Tomé.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO
Isus ii izgonește pe zarafi din templu
Londra, National Gallery

EL GRECO
Isus ii izgonește pe zarafi din templu
Richmond, Colecția Cook.

Scanned with OKEN Scanner

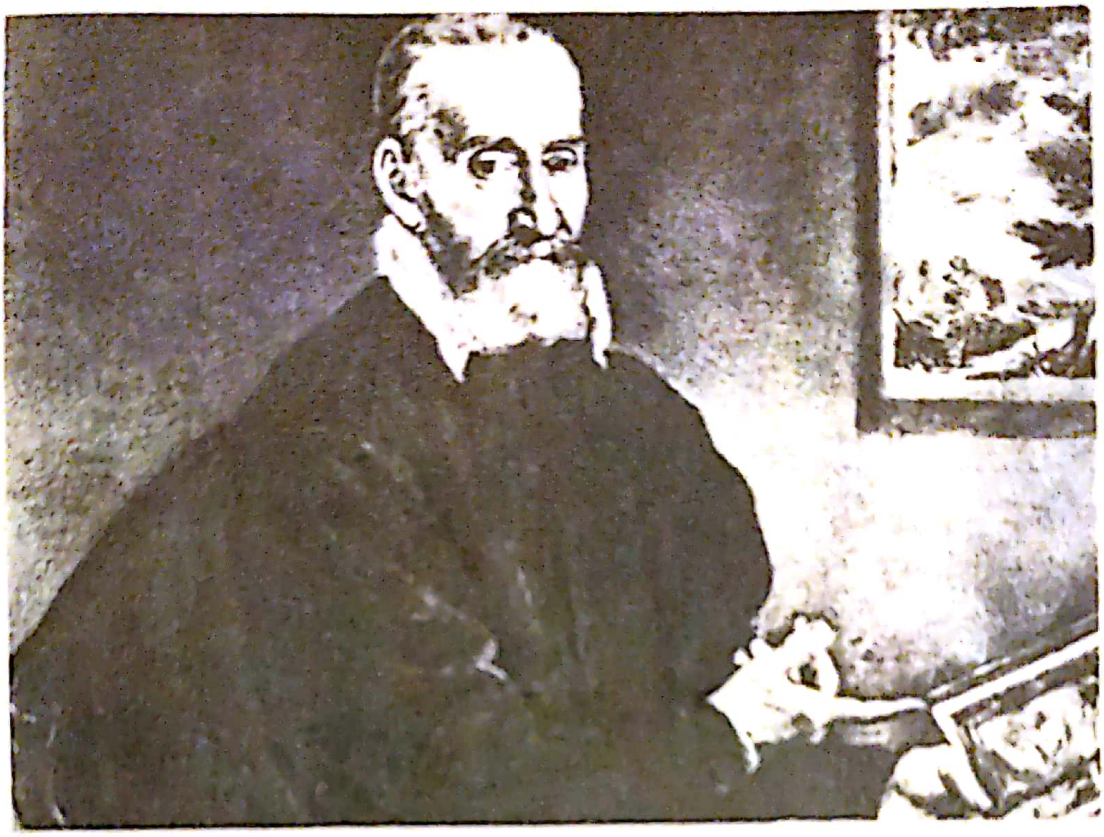
EL GRECO
Madona
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO
Portretul unui necunoscut
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

EL GRECO
Portretul pictorului de miniaturi Julio Clovio
Neapole, Muzeul național.



ZURBARÁN
Portretul unei femei
Londra, Grafton-Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

ZURBARÁN
Miracolul sfîntului Hugo
Sevilla, Muzeul provincial.

ZURBARÁN
Sfînta fecioară apărîndu-i pe călugări
Sevilla, Muzeul provincial.

Scanned with OKEN Scanner

ALONSO CANO
Sfinta Agnes
Berlin,
Kaiser-Friedrich-
Museum.

ALONSO CANO
Madona
Madrid,
Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

BARTOLOMÉ GONZALES
Clara Eugenia,
fiica lui Filip al II-lea
Madrid, Muzeul Prado.

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ
Portretul unei necunoscute
Madrid, Muzeul Prado.

PANTOJA DE LA CRUZ
(după Sanchez Coello)
Regina Isabela de Valois
Madrid, Muzeul Prado.

ALONSO SANCHEZ COELLO
Catalina Micaela, fiica
lui Filip al II-lea.
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

ALONSO SANCHEZ COELLO
Regina Elisabeta a Spaniei
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

ALONSO SANCHEZ
COELLO
Regina Anna
a Spaniei
Viena,
Kunsthistorisches Museum.

ALONSO SANCHEZ
COELLO
Don Carlos
Viena,
Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

NTONIS MOR
ortretul unei necunoscute
detaliu).
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

PICTOR
NECUNOSCUT
italian sau spaniol,
din secolul al XVII-lea
(Andrea Sacchi ?)
Portretul căpitanului
italian Borro
(Atribuit, mai înainte,
lui Velázquez).
Berlin,
Kaiser-Friedrich-Museum.

ANTONIS MOR
Portretul
lui Pejeron
Madrid,
Muzeul Prado.

GERARD TERBORCH
Portretul lui Cornelis de Graeff
Haga, Frau von Lennep.

Scanned with OKEN Scanner

PICTURILE LUI VELÁZQUEZ

Micul dejun
Circa 1616. Leningrad, Ermitaj.

Scanned with OKEN Scanner

Comeseni
Circa 1616. Budapesta, Muzeul de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Muzicanți
Circa 1616. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Doi tineri luîndu-şi prînzul
Circa 1616.
Londra,
ducele
de Wellington.

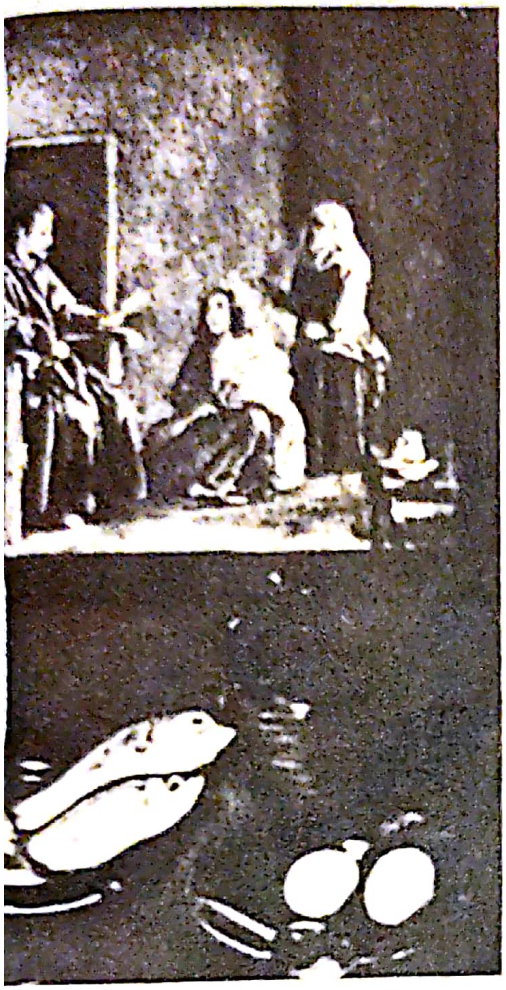
Slujnica
Circa 1616.
Londra, Lady Beit.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Hristos in casa Martei
Circa 1617. Londra, National Gallery

Scanned with OKEN Scanner



Bătrîna bucătăreasă
Circa 1617. Richmond, Colecția Cook.

Scanned with OKEN Scanner

Sfintul Petru
Circa 1617.
Madrid,
moştenitorii
lui Don Aureliano
Beruete.

Ioan la Patmos
Circa 1617.
Londra,
Colecţia
Laurie Frère.

Scanned with OKEN Scanner

Imaculata Concepțiune
Circa 1617. Londra, colecția Laurie Frère.

Scanned with OKEN Scanner

Închinarea magilor
(Epifania)
1617. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Inchinarea magilor
(detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

Hristos și pelerinii la Emmaus
Circa 1619. New York, Metropolitan-Museum.

Portretul unui necunoscut
Circa 1619.
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Sacagiul din Sevilla
Circa 1620.
Londra,
ducele
de Wellington.

Scanned with OKEN Scanner

Bernardino Suarez de Rivera
Circa 1621.
Sevilla,
San Hermengildo.

Poetul Luis de Góngora
1622. Madrid,
Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Sfîntul Ildefonso primește odăjdiile
Circa 1621. Sevilla, Palatul episcopal.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
Circa 1623.
New York,
Metropolitan-Museum.

Filip al IV-lea
Circa 1623.
Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

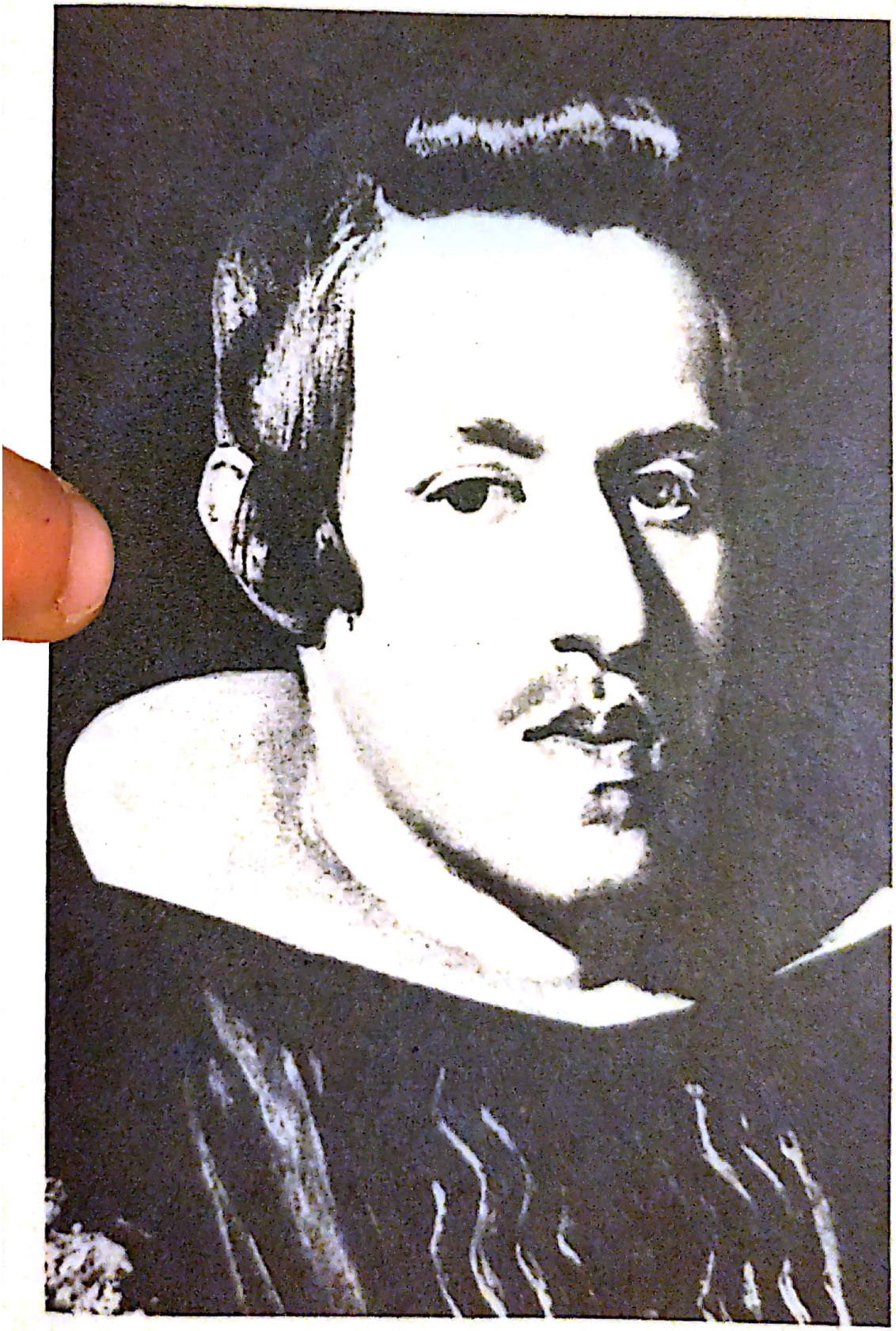
Filip al IV-lea
Circa 1623. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Infantele Don Carlos
Circa 1625. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Infantele Don Carlos (detaliu).



Scanned with OKEN Scanner

Olivares
Circa 1627. New York, Hispanic Society of America.

Scanned with OKEN Scanner

Don Diego del Corral
Circa 1627. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Doña Antonia de Ipenarieta y Galdos
Circa 1627. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Portretul unui tînăr
Circa 1627.
München,
Alte Pinakothek.

Bufon
Circa 1627.
Fost la Brighton,
colecția
Sir George Donaldson.

Scanned with OKEN Scanner

Bărbatul cu paharul de vin
Circa 1628. The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, S.U.A.

Scanned with OKEN Scanner

Buton, („*Democrit*" numit și „geograful")
Circa 1628. Muzeul din Rouen.

Scanned with OKEN Scanner

Esop
Circa 1629. Madrid, Muzeul Prado.

Bufon (Pablillos)
Circa 1628. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

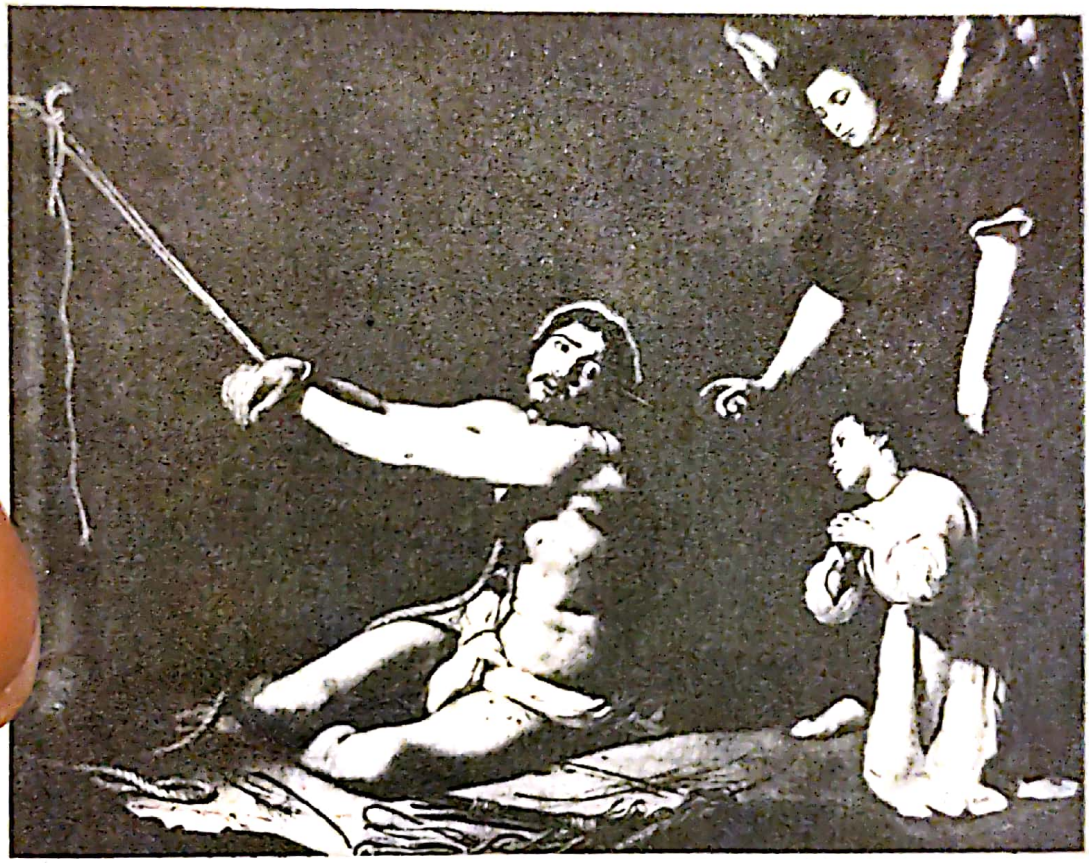
Scanned with OKEN Scanner

Menip Circa 1629. Madrid, Muzeul Prado.

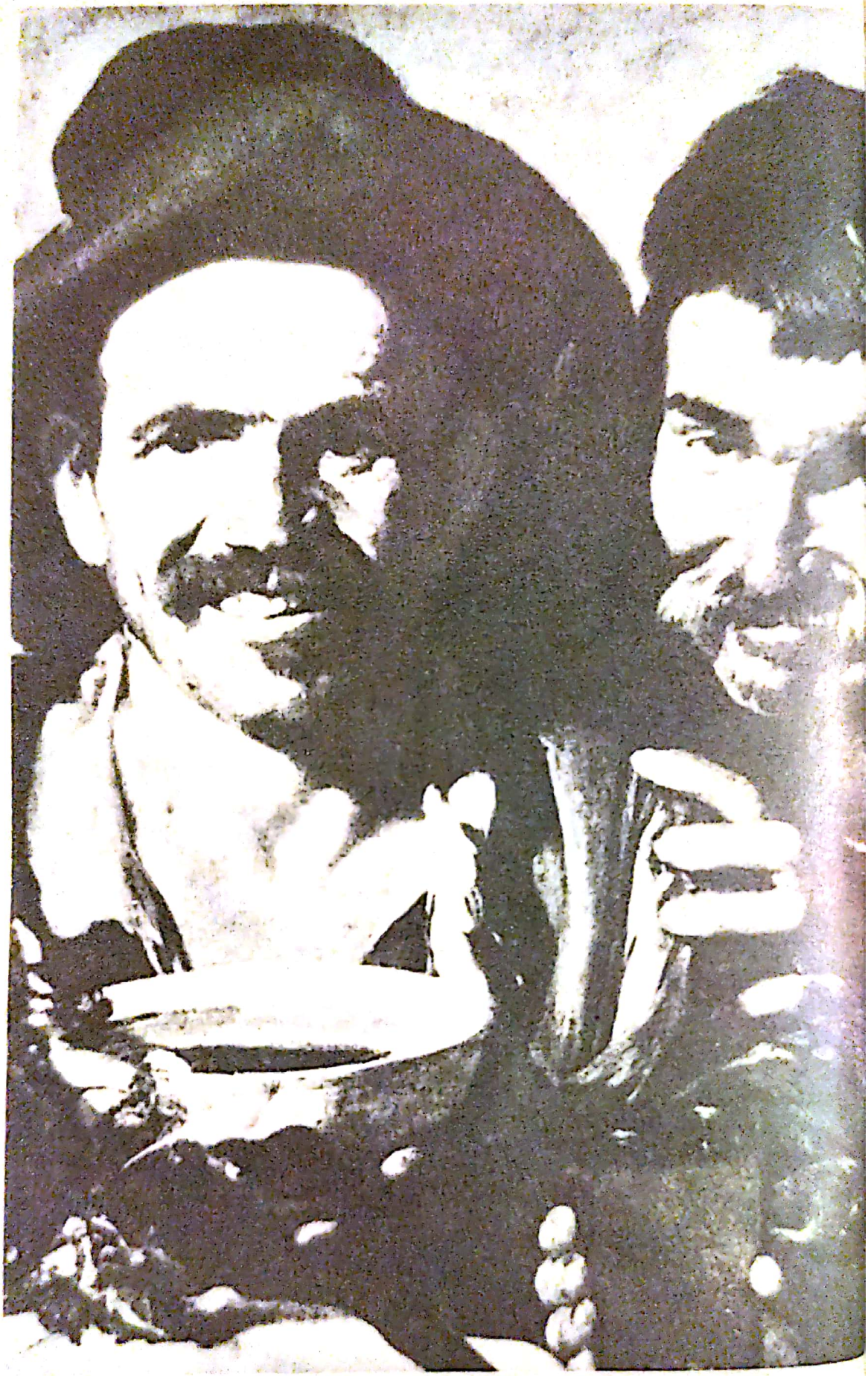
Scanned with OKEN Scanner

Hristos la stîlp
Circa 1629. Londra, National-Gallery.

Băutorii (Los Borracchos)
Circa 1629. Madrid, Muzeul Prado.



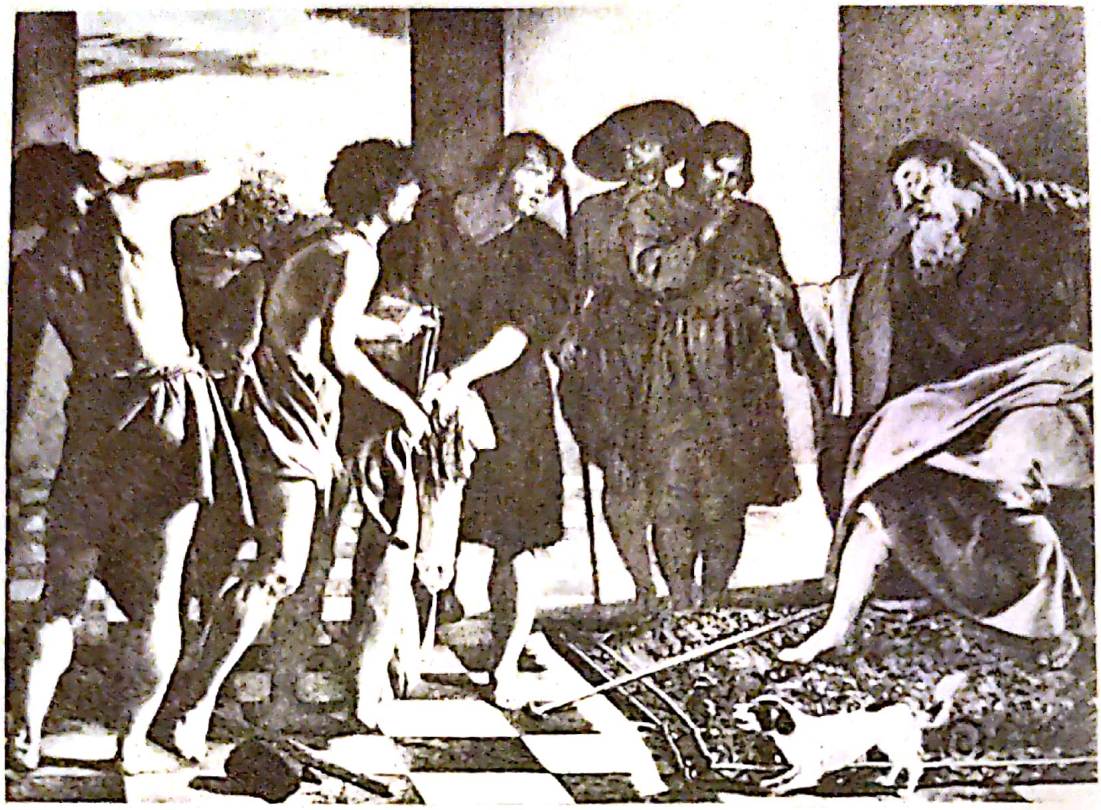
Scanned with OKEN Scanner

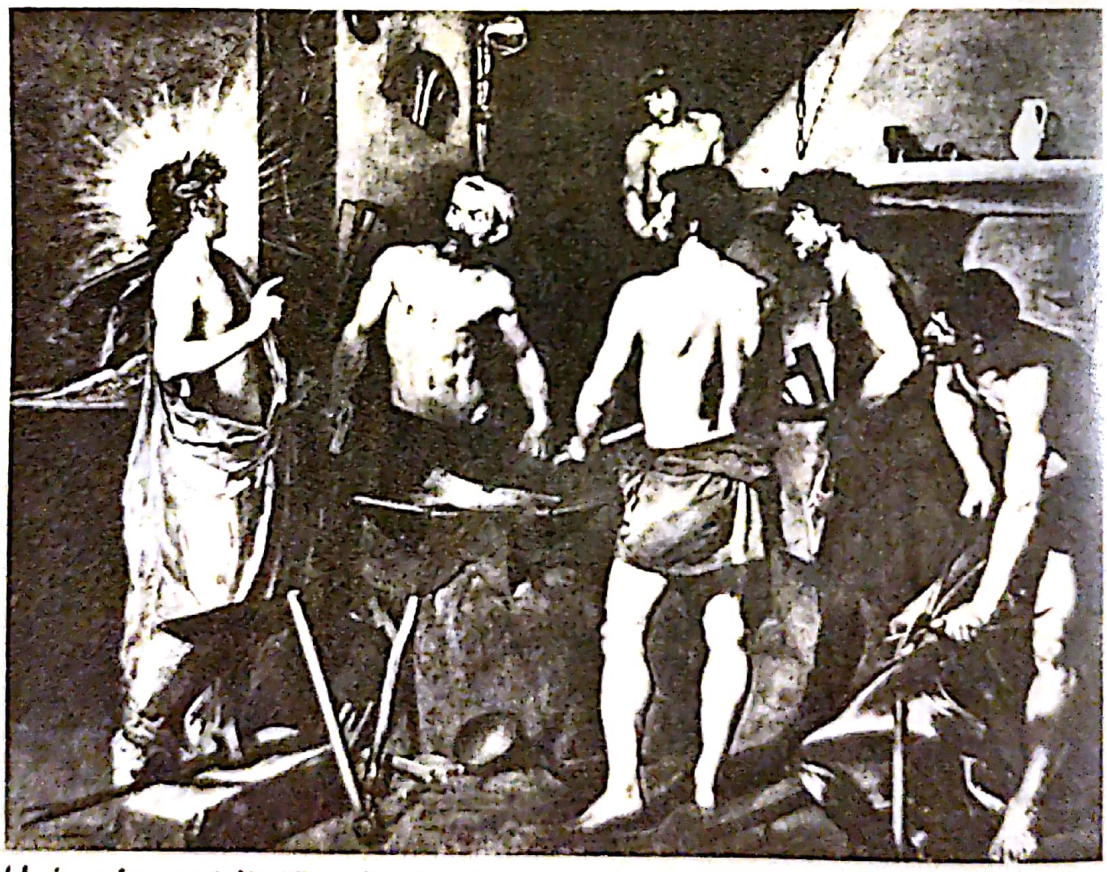


Țăranii (detaliu din *Băutorii*).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

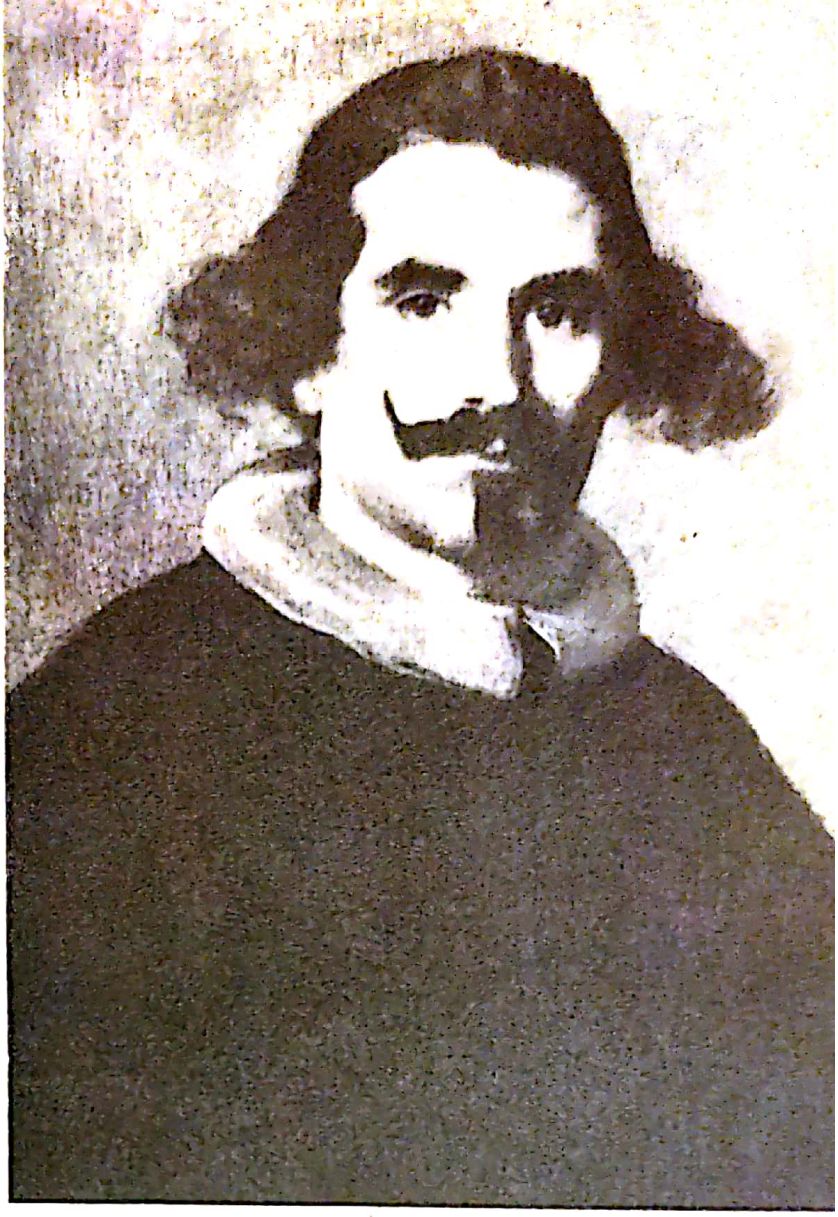




Haina impestrițată a lui Iosif
1630. Escorial, Salas Capitulares.

Făurăria lui Vulcan
1630. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner



Autoportret
Circa 1630.
Roma,
Muzeul Capitolin.

Joana de Miranda
Circa 1630.
Berlin,
Kaiser-Friedrich-
Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Sibila
1630. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Maria, regina Ungariei
1630. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Infanta Maria, regina Ungariei
1630. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Isabela de Bourbon,
prima soție a lui Filip al IV-lea
Circa 1630. Copenhaga, Galeria Christiansborg.

Scanned with OKEN Scanner

Bufonul Pernia („Barbarossa")
Circa 1632.
Madrid,
Muzeul Prado.

Maestrul de vînătoare şef
JUAN MATEOS
1632. Dresda,
Gemäldegalerie.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea, ca vînător
Circa 1634. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Baltazar Carlos și piticul său
1632. Boston, Museum of Fine Arts.

Scanned with OKEN Scanner

Prințul Baltazar Carlos
1633. Londra, Wallace-Collection.

Scanned with OKEN Scanner

Olivares
Circa 1633. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Infantele Ferdinand, ca vînător
Circa 1633. Madrid, Muzeul Prado.

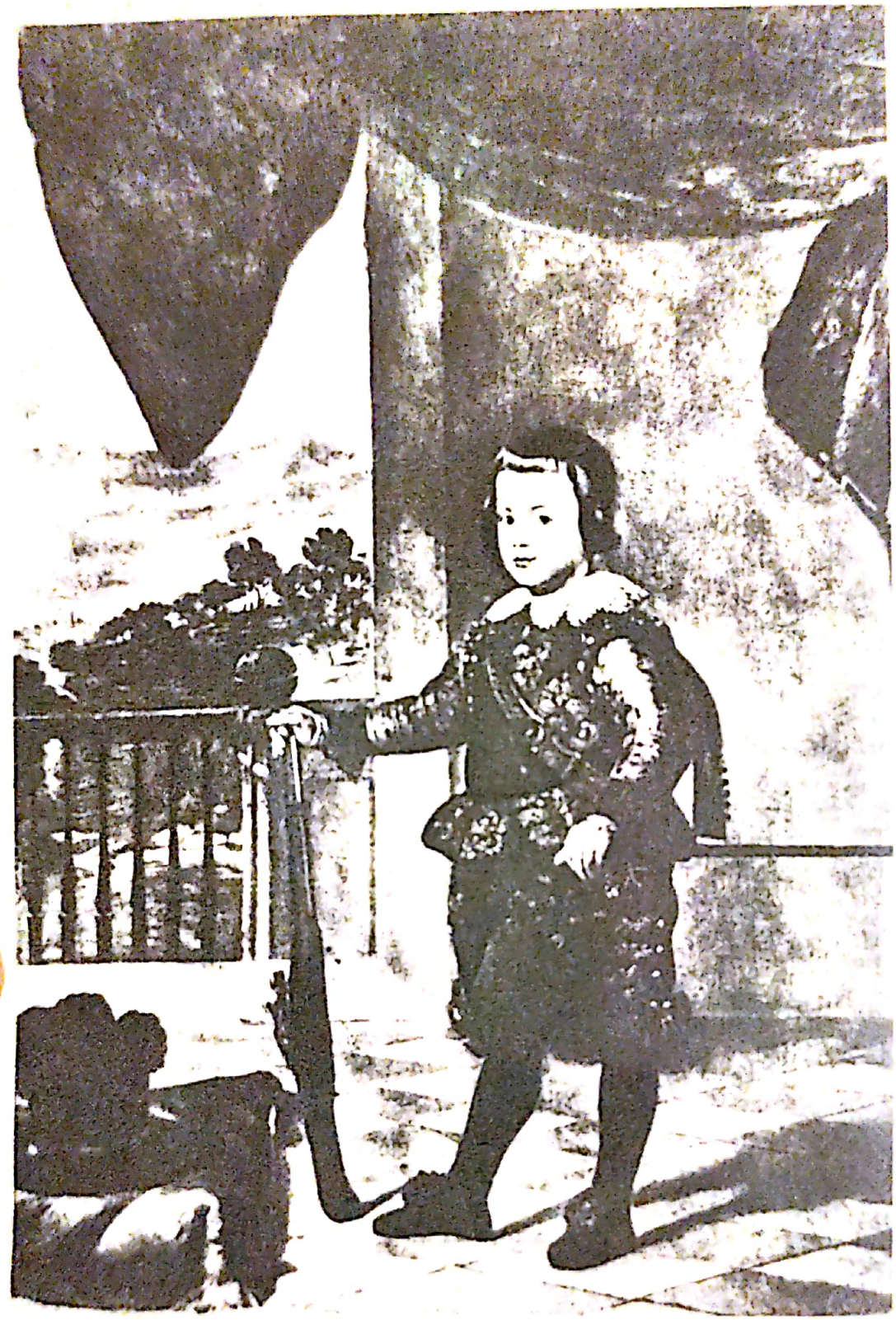
Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
Circa 1636. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Prințul Baltazar Carlos, ca vînător
Circa 1635. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner



Prințul Baltazar Carlos
1635. Madrid, Muzeul Prado.

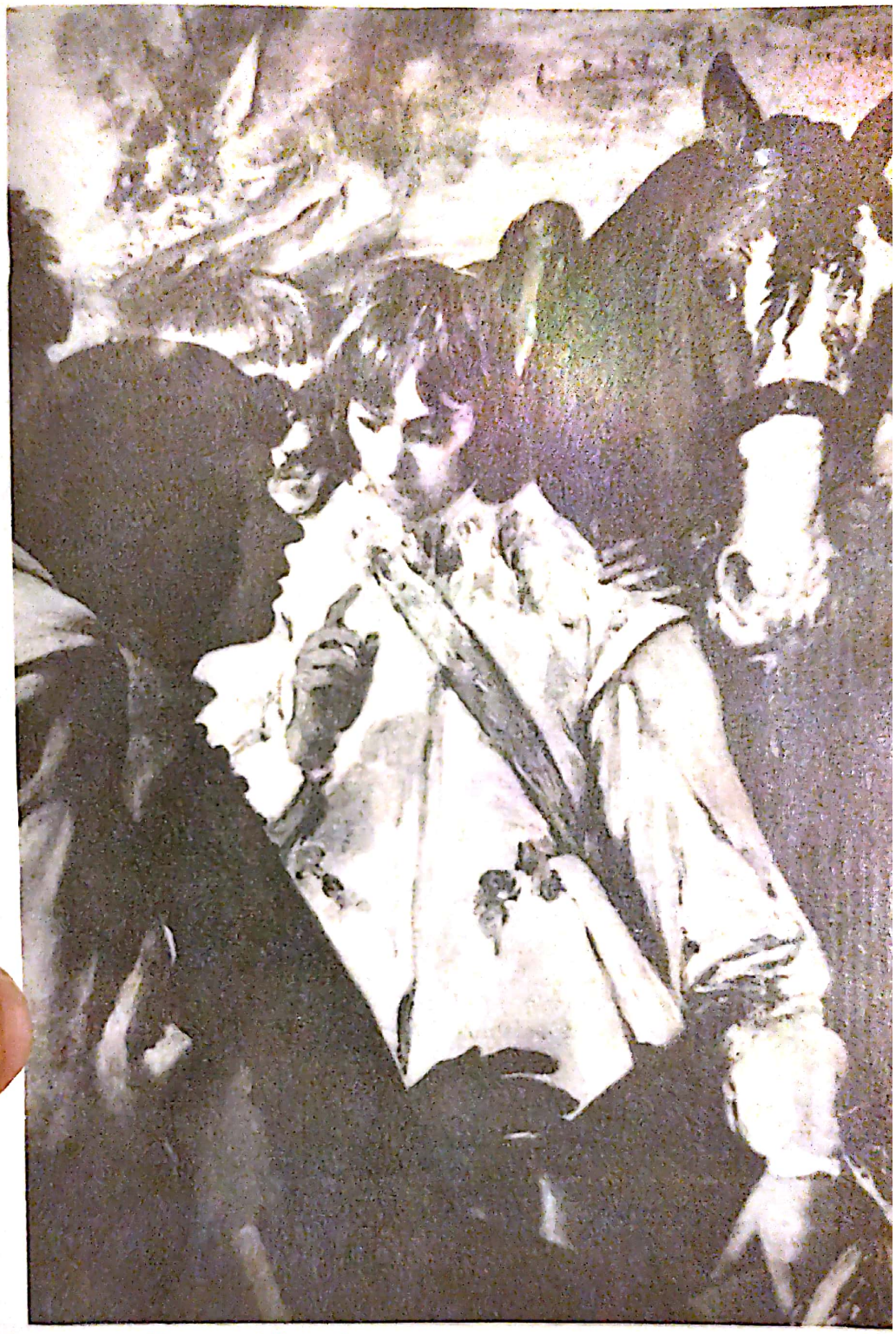
Scanned with OKEN Scanner

Prințul Baltazar Carlos
1635. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Predarea oraşului Breda (Las Lanzas)
Circa 1635. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner



Justin de Nassau și Spinola
(detaliu din *Predarea orașului Breda*)

Scanned with OKEN Scanner

Soldați în suita lui Justin de Nassau
(detaliu din *Predarea orașului Breda*)

Scanned with OKEN Scanner

Soldați în suita lui Justin de Nassau (detaliu din *Predarea orașului Breda*)

Scanned with OKEN Scanner

Isabela de Bourbon
prima soție a lui Filip al IV-lea
Circa 1636. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

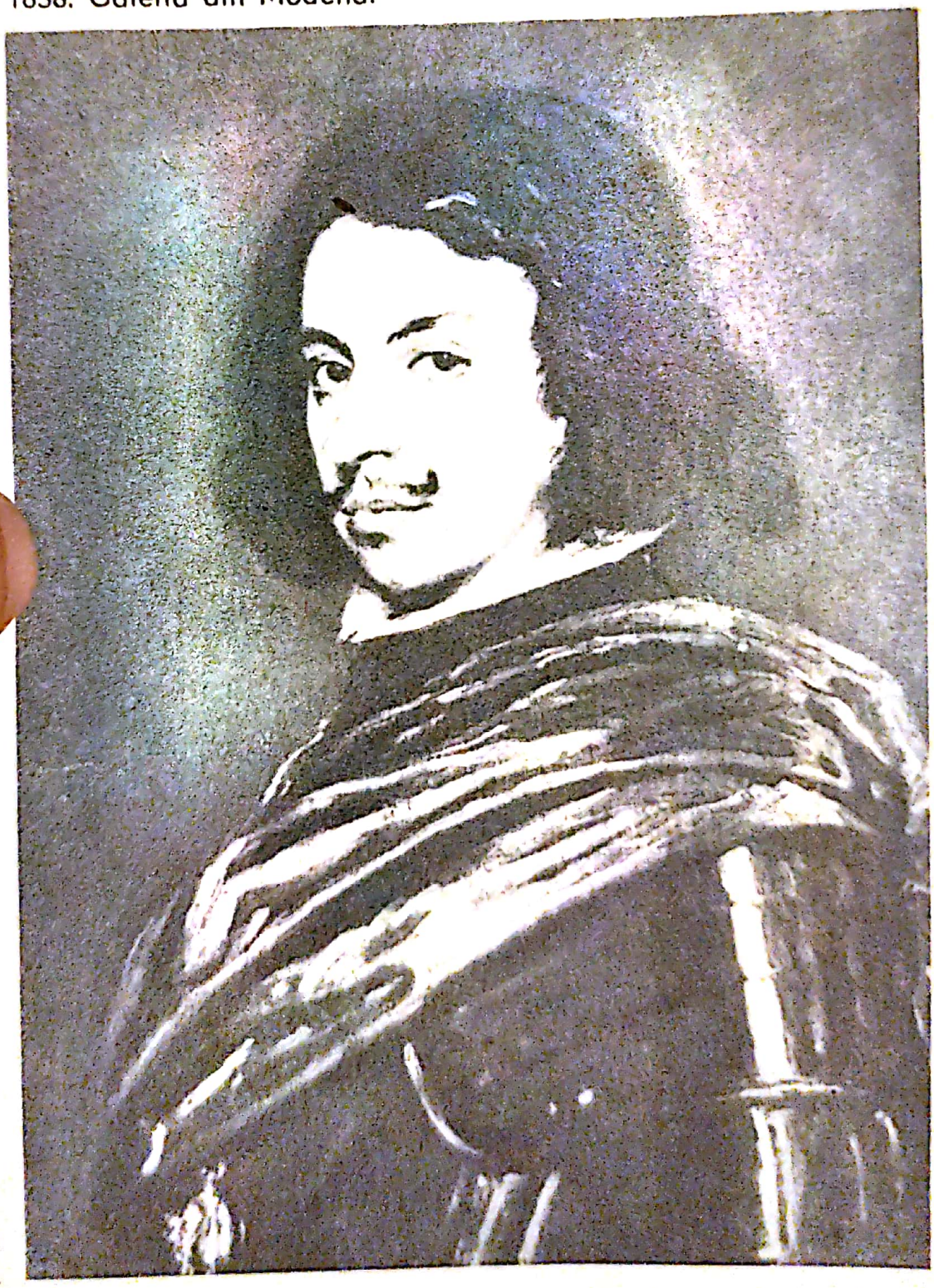
Filip al IV-lea
Circa 1636. Leningrad, Ermitaj.

Scanned with OKEN Scanner

Filip al IV-lea
1636. Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

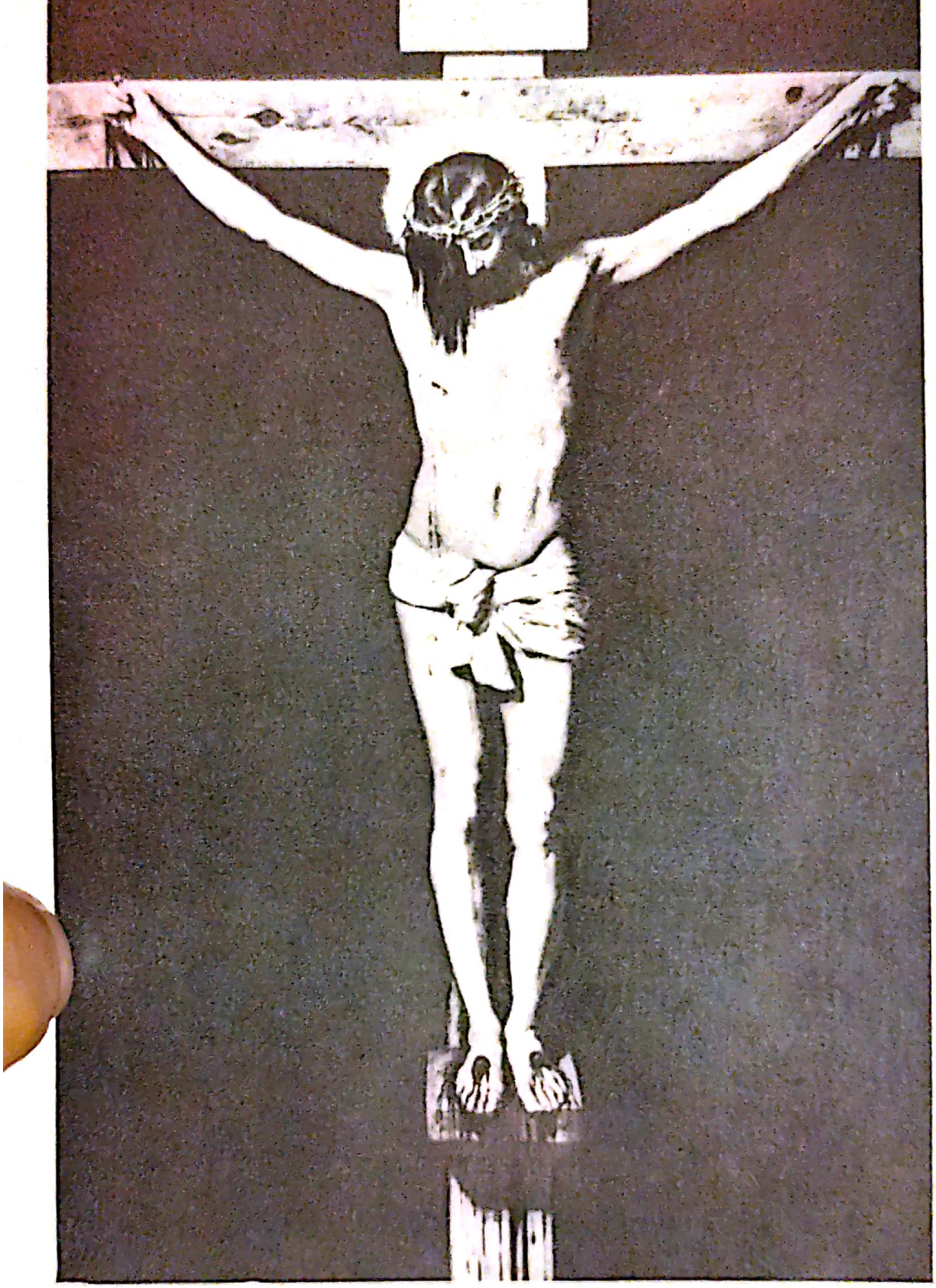
Francesco II de Este,
duce de Modena.
1638. Galeria din Modena.



Scanned with OKEN Scanner

Contele de Benavente
Circa 1638. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner



Hristos pe cruce
Circa 1638. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Prinţul Baltazar Carlos
Circa 1639. Viena. Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

Amiralul Adrian Pulido Pareja
639. Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul Quevedo
Circa 1640. Londra, ducele de Wellington.

Scanned with OKEN Scanner

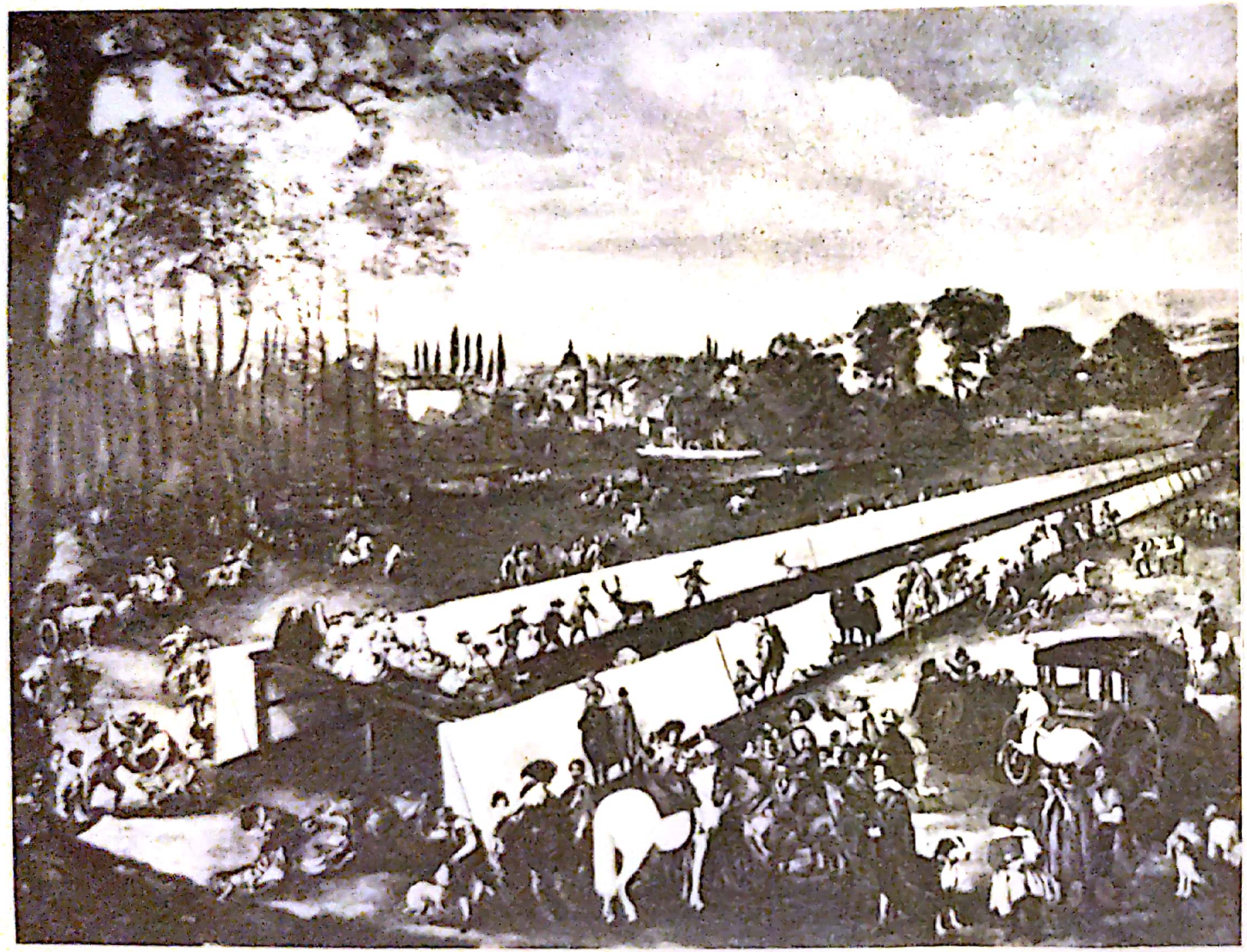
Alonso Cano
Circa 1640. Londra, ducele de Westminster.

Scanned with OKEN Scanner

Olivares
Circa 1640. Leningrad, Ermitaj.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Vînătoarea de cerbi
Circa 1640.
Fost la Paris,
colecția Sedelmeyer.

Filip al IV-lea
la vînătoare
de mistreți
Circa 1640.
Londra,
National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Vînătorii (detaliu din *Vînătoarea de mistreți*).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Pitic de Curte (Sebastian de Morra)
Circa 1644. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Marte, Circa 1642. Madrid, Muzeul Prado.

Scanned with OKEN Scanner

Incununarea Mariei
Circa 1643. Madrid, Muzeul Prado.

Capul fecioarei (detaliu din *Incununarea Mariei*).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Venus și Cupidon
Circa 1642. Londra,
National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

NEAPOLE
Regina Maria

La începutul iernii lui 1630, cînd sorocul plecării se apropia, Velázquez a primit poruncă din țară să-i aducă regelui un portret al surorii sale Maria. Aceasta fusese căsătorită la 5 aprilie 1629, prin intermediul unor plenipotențiari, cu Ferdinand, rege al Ungariei; ceremonia avusese loc la Madrid. Preparativele pentru călătorie au ocupat întreg anul. Din pricina ciumei care bîntuia în Italia de nord, a fost luat drumul ocolit pe la Neapole, unde infanta și însoțitorii ei au poposit vreme de patru luni. Au sosit la 13 august și au plecat la 18 decembrie. Dorința lui Filip al IV-lea de a avea un portret izbutit al surorii sale favorite trebuie să-i fi venit lui Filip al IV-lea abia mai tîrziu, deoarece o ședere atît de îndelungată în Italia nu putea fi prevăzută.

Maria Anna de Austria, născută în anul 1606 la Valladolid, era sora mai mică a infantei Anna, cea mai mare dintre copii, căsătorită cu Ludovic al XIII-lea în 1615, an în care se înstrăinase de familia sa. Amîndouă surorile sînt zugrăvite de contemporani ca fiind atrăgătoare, blondine și cu tenul foarte deschis; Anna o întrecea totuși în frumusețe, cu mult, pe Maria; tipul habsburgic, abia vizibil la cea dintîi, era mai pronunțat la cealaltă. Maria avea însă un temperament mai vioi, o minte mai ageră și mai ales personalitate. Persoana ei princiară este zugrăvită într-o scrisoare din acel an (13 aprilie), pe care trimisul toscan Michelangelo Baglioni o adresează lui Ferdinand al II-lea de Medici; o ajunsese din urmă la Barcelona. „M-a primit stînd în picioare lîngă perete, în apropierea unei ferestre ... Purta o rochie din catifea neagră cu broderie de fir de aur. Găteala de pe cap era mai atrăgătoare decît veșmîntul. Are un chip îngeresc (*una faccia di angelo*) și este una dintre cele mai frumoase femei pe care le-am văzut vreodată: pielea foarte albă, părul blond, bătînd mai mult spre alb decît auriu, o adevărată expresie regească, bărbia ușor

Scanned with OKEN Scanner

pronunțată, moțul înalt și buclat însă prins într-un pieptene. A ascultat cu atenție expunerea mea și mi-a răspuns prietenos, însă atît de încet, încît mi-am dat mare osteneală ca să pot distinge măcar cîteva vorbe". Abatele Scaglia o socotește drept foarte curtenitoare (*gentilissima*); găsea că se exprimă plăcut (*parla molto bene*) și că se mișcă cu grație. Cu șapte ani în urmă, cînd Carol Stuart a întreprins de dragul ei călătoria la Madrid, pentru acea cerere în căsătorie, rămasă dealtfel fără rezultat, probabil că era și mai atrăgătoare. Buckingham îi scria pe atunci regelui Iacob: „Fără să flatez, am credința că nu se află o ființă mai dulce (*sweeter creature*) pe lume". Cu toate acestea englezii nu au apucat niciodată s-o admire, în circumstanțe atît de agreabile, ca de exemplu aparițiile la festivitățile intime de familie, cum a fost și aniversarea zilei de naștere a fratelui ei din primăvara anului 1622, sărbătorită la Aranjuez cu bal mascat și jocuri de teatru, pentru care italianul Julio Cesar Fontana a conceput scenele și Juan de Tassis, conte de Villamediana a compus o romantică *Fiesta, Gloria de Niquea*. Infanta a interpretat rolul principal, înconjurată de douăzeci și cinci de doamne de la Curte, în timp ce regina Elisabeta, o junǎ de nouăsprezece ani, privea în chip de zeiță a frumuseții din caleașca ei trasă într-o nișă. „A jucat rolul principal cu atîta aplicație — scrie modenezul G.B. Ronchi, care fusese de față — încît contesa Lemos este de-a dreptul îngrijorată. Se teme ca nu cumva Alteța sa să prindă pentru această artă mai mult gust decît se cade". Încă de pe atunci se vorbea în cercurile diplomatice despre tînăra prințesă de numai șaisprezece ani. Olivares dorea s-o îndepărteze de la Curte, pe calea căsătoriei, fiindcă „era, pentru vîrsta ei, foarte înțeleaptă și avea multă trecere pe lîngă rege".

Englezilor amintiți le-a făcut mai degrabă impresia unei flamande decît a unei spaniole; însă în ceea ce era pe placul spaniolilor în materie de femei, infanta putea să rivalizeze cu orice castiliană cu ochi negri; totodată pleca cu mare

Scanned with OKEN Scanner

silă în străinătate. Se arăta iscusită la vînătoare şi Góngora a imortalizat într-una din Cantonetele sale mistreţul pe care această veritabilă *Cintia española* l-a culcat dintr-un singur foc de puşcă. A dat tuturor o pildă de curaj cu ocazia sosirii corăbiilor pe timp de furtună la Genova, împrejurare în care nu s-a arătat cîtuşi de puţin „neliniştită". Cînd l-a întîlnit pentru prima oară pe prinţul de Wales cu ocazia acelei călătorii la Prado şi regele a tachinat-o: „iată-l pe curtezanul tău; ce mare frumuseţe eşti oare de l-ai ademenit încoace dintr-o ţară atît de îndepărtată"; ea l-a întrebat sec dacă prinţul e cumva catolic: „Niciodată nu mă voi mărita cu un eretic; mai degrabă intru la mînăstirea călugăriţelor desculţe, pentru a salva interesele maiestăţii voastre". Florentinul pomenit ne descrie şi felul în care îşi petrecea zilele la Barcelona: vizite pe la biserici în zilele de indulgenţă, prînz pentru femeile sărace în vreme de post, spălarea picioarelor vreunui copil, urcuşul la Monserrat pe jos ori pe spinarea asinului mînăstirii; lupte de tauri cu o asistenţă restrînsă în costume burleşti; exersarea baletelor pregătite la Madrid. *Puntillosa** pînă la extrem.

Să revenim însă la misiunea lui Velázquez! Atunci cînd sora sa urma să părăsească ţara pentru totdeauna, regele şi-a dat seama că nu posedă nici un portret izbutit al acesteia, mai ales că pictorul se afla încă în apropierea prinţesei. Nu ştim cum a executat portretul pe care Olivares îl trimisese încă din anul 1625 arhiducelui Ferdinand. Portretul pictat de Rubens ajunsese la Bruxelles. În castelul de vînătoare Pardo se mai afla unul printre cele unsprezece portrete ale familiei lui Filip al III-lea, de Bartolomé Gonzales, iar în palat, în galeria sudică încă unul, printre alte şase tot de familie, executat de un oarecare Willandrando; ambele tablouri o înfăţişează în vremea copilăriei...

---

* Exigentă

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul pictat de Velázquez la Neapole ar putea fi și acel portret-bust (și nu doar o schiță) din galeria de la Prado, socotit mai demult drept un portret al Isabelei, dar și acela din muzeul de la Berlin, unde ne apare în înfățișare întreagă. O copie mai mică a celui dintîi se afla în colecția orașului Salamanca. Tablourile de la Berlin provin tot din palatul regal (corespunde și numărul de inventar 471); prin intermediul colonelului von Schepeler au ajuns în colecția Suermondt, în 1851 și împreună cu aceasta la Berlin, în 1872; se considera pînă atunci că o înfățișează pe Isabela de Bourbon.

Ambele chipuri se aseamănă întru totul. Intervalul scurt de timp în care alaiul regesc urma să zăbovească la Neapole nu era de ajuns pentru executarea întregii înfățișări. Trebuie deci că artistul a pictat acolo doar chipul, iar înfățișarea cel mult a schițat-o. Tabloul a fost desăvîrșit la Madrid, pe cît se pare mult mai tîrziu și cu ajutorul ucenicilor, poate chiar după moartea împărătesei, survenită în anul 1646, moarte ce l-a impresionat adînc pe fratele ei, Filip al IV-lea. Este de presupus că acel tablou ce nu fusese încă expus, găsit în locuința pictorului cu ocazia inventarierii bunurilor lăsate după moarte, ar fi cel care ne interesează, aflat în lucru încă cu puțină vreme înainte de decesul artistului.

Este o figură rece, palidă și inteligentă: expresia și ținuta se potrivesc cu firea prin tradiție spaniolă a unei prințese severe, mîndră și bigotă, care atunci cînd voia știa să fie și atrăgătoare. Această latură putea fi mai bine reliefată în portret, dacă pictorul nu ar fi ascuns trăsăturile sub gheața conformismului cerut de etichetă și n-ar fi marcat cu o anume uscăciune formele nasului și ale gurii. Femeile chiar ar zice că de data aceasta pictorul a fost înșelat de ochi. Buza de jos care se unește cu umbra pe sub nas — dealtfel singura umbră de pe întregul chip — conferă feței o notă posacă. Figura cîștigă în schimb prin pieptănătură, singurul element nu lipsit de gust în toaleta timpului și ultimul pentru care s-a

Scanned with OKEN Scanner

lucrat multă vreme doar după natură și culorile ei reale. Părul blond se ridică de pe frunte în sute de mici bucle, spre creștet, unde este prins într-o panglică din dantelă neagră; în părțile laterale dimpotrivă, e adus înainte, așa încît chipul este aproape încadrat: liniile drepte erau pe gustul vremii.

Și portul se potrivește cu epoca; este același care poate fi întîlnit și la cumnata sa Isabela, ale cărei portrete (de la Copenhaga ori din alte părți) au fost pînă de curînd confundate cu ale sale. Pînă și doamnele de la Curte erau obligate să se conformeze gustului pentru simplitate dictat de Olivares. Portretele luxoaselor regine ale lui Filip al II-lea și al III-lea aparțineau celor mai elegante redări de costumație ale secolului. Doar dăltița unui gravor ca Wierix era cît de cît în stare să le înfățișeze. Imensele gulere din cele mai fine dantele, în care capul odihnea aidoma fructului de ananas pe o tipsie filigranată, găteala din mătăsuri pestrițe colorate, rochiile presărate cu perle, podoabele de preț, figurative (amorași, păsări Phoenix ș.a.) purtate în păr și în urechi, la gît și la piept, pe brațe ori în deget, au fost interzise de astă dată, și încă atît de drastic încît *Alquazil*-ii le confiscau doamnelor pe stradă. În locul gulerelor de horbotă flamandă, asemenea unor pietre de moară, pot fi văzute acum gulerașe din tul, apretate și colorate în albastru, desigur mai ușor de pictat, care însă apar în portrete ca o porțiune albă între cap și piept.

Rochia în culoarea sobră a cojii de nucă, bătînd spre verde-măsliniu, este înviorată de accesoriile din fir de aur și tighelurile din mătase albă (*acuchillado*). Unica podoabă este lanțul de aur cu un medalion cu doi îngeri care se închină ostiei. Veșmîntul greoi cade fără nici o cută peste manechin. Înfățișarea ce aduce cu o insectă este asemenea unui clopot care sfîrșește cu un chip pictat. O astfel de rochie verzuie a purtat infanta cu ocazia despărțirii înlăcrimate de Curtea din Madrid. Doar fața și mîinile aduc a făptură omenească, numai că pictorul a fost scutit și de osteneala de a da expresie mîinilor, recurgînd la obișnuita prindere de spătarul scaunului și la mascarea în batistă. Aceasta

Scanned with OKEN Scanner

probabil că era dintr-o țesătură ce valora mai multe sute de ducați. Astfel că figura ne apare ca și în pictura lui Carlo Crivelli, drept singura porțiune animată într-un mediu de-a dreptul straniu.

Dacă veșmîntul se potrivește anului 1630, penelul vădește în schimb deprinderi ale unor ani mai tîrzii din cariera pictorului. Execuția este amplă și suplă; mîna prinsă în batistă nu diferă prea mult de mîinile abia schițate ale infantelor din generația următoare. Roșul aprins al draperiei este cît se poate de neobișnuit la Velázquez, care folosește de obicei un roșu mai mult ori mai puțin stins. La fel de rar este și roșul de flacără al fondului. Ceea ce diferă este pictat doar într-o singură culoare, galben-brun cu nuanțe verzui. Chiar și țiljul, de obicei tapisat în roșu, împrumută tonul cald al pielii tăbăcite. Acel verzui, înveselit de reflexele aprinse ale țesăturii de brocart, stă în contrast izbitor cu roșul. Din această pricină chipul este dezavantajat: omogen fiind cu veșmîntul, ca și părul blond, îi lipsește forța de rezistență și se pierde în masa de culoare verzuie complementară roșului. În tablou apare astfel un ton metalic, intensificat și de culorile de suprapunere și de reflex, sporind lipsa de viață a formelor, care sînt și așa destul de încremenite.

Caracterul spaniol sever al portretului iese și mai mult în evidență, dacă îl comparăm cu cel al surorii sale din Franța. Anne d'Autriche, cunoscută mai degrabă din postura puțin atrăgătoare de văduvă corpolentă, are și un portret din tinerețe, pictat de însuși Rubens. Probabil că l-a pictat în ceasurile lui de mare inspirație și, după libertatea de manieră, mai mult decît obișnuit în prezența originalului.

Două surori atît de asemănătoare și totuși două imagini atît de diferite, din pricina gustului a două Curți!

Blonda făptură apărea mult mai însuflețită decît pe fond roșu, în fața draperiei de culoare verde-închis, presărată cu crinii aurii! Un gît frumos putea să se arate liber la Curtea din Paris, înconjurat de liniile de potir ale unui guler din

dantelă, deschis ca un evantai; în schimb, capul surorii odihneşte pe gulerul de tul de parcă ar fi tăiat. O privire plăcută şi modestă nu trecea acolo ca fiind în detrimentul demnităţii: tot atît de puţin şi o poziţie comodă, în loc de acea poză rigidă, aproape milităroasă. Rochia de culoare închisă, cu trenă simplă, colierul de perle, dovedesc că la Curtea din Paris exista atît de mult bun-gust, încît lipsa de afectare era socotită drept cea mai nobilă podoabă a frumuseţii, chiar şi în ceea ce priveşte capetele încoronate.

În sfîrşit, Rubens a putut să înfăţişeze cum se cuvine minunatele mîini ale reginei, fără inele ori brăţări. Despre acestea, doamna de Motteville afirma: „Mîinile şi braţele ei erau de o frumuseţe uimitoare, întreaga Europă auzise de ele şi cu adevărat putem spune că erau albe ca neaua". Să privim acum mîna care, în portretul lui Velázquez, se prinde de spătarul scaunului. Ne apare colţuroasă şi sfrijită, la antipodul unor linii graţioase, cuprinsă parcă de un cîrcel.

Şi astfel Anna, mai placidă şi mai puţin ageră, ne apare însufleţită şi înfrumuseţată de distincţia franceză, în vreme ce farmecul Mariei, isteaţă şi vioaie, este înăbuşit parcă de protocolul rigid de la Curtea bătrînei Spanii.

JUSEPE RIBERA

Fără îndoială că Velázquez l-a vizitat la Neapole pe Ribera, apreciatul pictor de curte al viceregilor de aproape un deceniu, în locuinţa de personaj înstărit a acestuia, aflată peste drum de San Francesco Xaver (azi San Ferdinando).

Pacheco nu pomeneşte însă nimic de această vizită; abia la Cean găsim inserată o ştire, fără să cunoaştem însă de unde o deţine. Chiar dacă nu ar fi fost stăpînit de dorinţa de a-l cunoaşte în persoană pe cel mai renumit pictor al naţiunii sale, totuşi cu greu ar fi putut să-l ocolească. Ribera primise din partea lui Osuna sarcina de

Scanned with OKEN Scanner

conducător al tuturor antreprizelor artistice de la Palazzo Reale, unde își avea reședința în acel moment regina Maria. Pictorii străini obișnuiau să-l caute (germanul Sandrart, de pildă), deoarece era un excelent ghid prin palatele și bisericile orașului Neapole; la Roma trebuie că auzise deseori vorbindu-se de el, de acela care doar cu puțin timp înainte, (probabil în anul 1628) devenise membru al Academiei de la San Luca. Lupta pentru a obține comanda de a picta Capela Tezaurului din Dom, care atîța de optsprezece ani breslele de pictori ale celor două orașe, intrase tocmai într-un stadiu acut; aproape odată cu Velázquez sosise în sfîrșit și Domenichino la Neapole; scurt timp după aceea și Lanfranco, pentru a întreprinde pictarea în frescă a cupolei de la Gesù.

Abia dacă se mai afla cineva în Italia cu care Velázquez să se întrețină bucuros despre ale picturii. Se eliberase tocmai de maniera întunecată a primilor săi ani. Acel gen timpuriu se apropia însă de cel al lui Ribera; Pacheco sfîrșise odinioară relatarea sa despre Ribera cu următoarea remarcă, „ginerele meu urmează și el aceeași cale".

Cît de mirat va fi fost pictorul nostru cînd a primit tocmai din partea lui Ribera o confirmare a noii sale direcții! În vreme ce l-a auzit vorbind cu admirație despre pictorii veacului al șaisprezecelea și a avut ocazia să-l cunoască pe întunecatul pictor al clarobscurului în ipostaza de creator al unor tablouri luminoase, însorite și pictate în frumoase culori, în care arta lui Tițian părea a fi readusă la viață, acesta îi dădea a înțelege că acel stil sumbru și înfricoșător nu reprezenta decît o concesie făcută gustului la modă.

Ce anume gîndea în realitate Ribera o aflăm abia de curînd, grație tocmai acelui Martinez Mărturisirile lui Ribera precum și un studiu atent al lucrărilor sale ne dau despre el o cu totul altă imagine decît cele aflate din cărți. Istoria artelor ni-l zugrăvește ca pe un pictor naturalist și „faustic", disprețuitor al marilor săi înaintași; și ceea ce este și mai rău, drept o căpetenie puternică, in-

trigantă și dominatoare a unei *camorra**. Noi l-am cunoscut pe acest bărbat, care nu s-a coborît niciodată la speculații vulgare asupra sentimentelor, doar din însemnările dușmănoase și lipsite de temei ale napolitanilor. Chiar și izvoarele artei sale au fost în cea mai mare parte denaturate: galeriile noastre sînt năpădite de imitații ori de tablouri atribuite școlii sale; cel mai adesea doar o mică parte din opera lui poate fi socotită drept veritabilă. Voi reproduce mai jos unele pasaje din jurnalul de călătorie al lui Martinez, care pot da o imagine despre atitudinea pictorului.

Acestea se petreceau în anul 1625 cînd Martinez l-a întîlnit la Neapole: „M-am ales — afirmă acesta printre altele — cu foarte multe vorbe înțelepte din partea sa: mi-a prezentat chiar cîteva galerii și cabinete ale marilor palate; toate acestea mi-au făcut o nespusă plăcere, dar întrucît veneam de la Roma, multe mi-au părut meschine; deoarece totul în acest oraș se învîrte mai mult în jurul milităriei și al cavaleriei, decît în jurul artei. Asta i-am spus-o și compatriotului meu, iar el m-a aprobat". Dealtfel tot atît de binevoitor s-a arătat și față de Joachim von Sandrart, care îl descrie ca fiind manierat; el l-a condus la Cavalerul Massimo, un artist deci căruia, potrivit cronicii de scandal, Ribera i-ar fi aplicat o lovitură puțin onorabilă, ca unuia care i-ar fi fost rival puternic și de temut.

Părerile sale se potrivesc și mai puțin cu imaginea curentă a unui naturalist ignorant: „L-am întrebat — relatează pictorul saragosan — dacă nu-l prinde cumva dorul să vină la Roma pentru a revedea originalele studiilor sale mai vechi. La această întrebare a oftat adînc și a spus: Simt nu numai nevoia de a le revedea, dar și de a le studia din nou. Deoarece sînt lucrări care trebuie studiate și aprofundate necontenit. Fără îndoială că acum se pictează după alte orientări (*rumbo*) și după o altă practică. Totuși dacă nu te întemeiezi pe acest fond de studiu, o poți lua ușor pe o cale greșită, de pildă istoriile sacre repre-

* Scandal

Scanned with OKEN Scanner

zintă steaua polară a drumului către desăvîrşire; asta înseamnă să ne gîndim la scenele pictate în sfîntul Palat de nemuritorul Rafael; cine studiază aceste scen se va forma cu adevărat ca un desăvîrşit pictor al istoriei".

„Aceste cuvinte — adaugă Martinez — mi-au arătat cît de puţin întemeiată era toată vorbăria potrivit căreia acest pictor de vază s-ar fi lăudat că nici unul dintre cei vechi ori noi nu s-ar fi ridicat pînă la pictura sa de neîntrecut."

Jusepe Ribera s-a afirmat ca artist sub cerul Italiei şi, ca atîţi alţi artişti străini, într-o viaţă de peregrinare. A făcut proba unei adevărate tării de caracter prin faptul că rodul studiilor sale a fost o perfecţionare la care n-ar fi putut să ajungă în nici o altă şcoală, oricît de riguroasă s-ar fi dovedit aceasta. Probabil că tocmai istorisirile maestrului său, Ribalta, din Valencia, au fost acelea care l-au îndemnat către şcoala lombardă; el s-a îndreptat către Parma şi s-a adîncit atît de mult în studierea lui Correggio, încît o capelă pe care a pictat-o acolo trecea pe atunci în ochii trecătorilor drept o lucrare a acelui maestru. Aşadar, acesta a fost cel dintîi Spagnoletto. Numai că de la Correggio încoace gustul publicului se schimbase cu totul. Publicul acestui veac cerea o hrană mai săţioasă decît poezia luminilor, o transpunere mai lumească a legendelor bisericeşti: interpretarea după norme mai tolerante a frumuseţii şi a farmecului natural nu îi mai era de ajuns. Genul nou al lui Caravaggio, el însuşi lombard, făcea o impresie mult mai puternică, chiar în sînul şcolii de la Bologna, decît marile modele ale trecutului expuse acolo: Guido şi Guercino au trecut şi ei ocazional de partea manierei plastice, păstoase. Şi chiar întemeietorul şcolii îndrăgea cu deosebire subiectele picturale fără pretenţii, luate din cotidian, potrivit genului flamand; era bucuros să-şi aleagă modele tinereşti, pline de prospeţime şi farmec. Majoritatea comanditarilor cereau însă realităţi de un cu totul alt gen. În epocă era la mare cinste tehnica camerelor de tortură. Carracci a înfăţişat

Scanned with OKEN Scanner

cu sînge rece Jupuirea sfîntului Bartolomeu ca pe o demonstrație anatomică; Poussin a cîștigat premiul cel mare în competiția groazei prin expunerea zmulgerii, după meșteșugul casapului, a măruntaielor sfîntului Erasm; Guido a dat în *Crucificarea lui Petru* un adevărat model al unei scene de execuție, iar Domenichino, în patetica scenă a ultimei comuniuni a sfîntului Ieronim, l-a reprezentat pe acest părinte al bisericii în cel mai respingător hal de mizerie trupească. Ribera, care, urmînd la început doar impulsul simțămintelor sale artistice, a avut de luptat cu necazurile, a înțeles că cine vrea să-și domine epoca trebuie mai întîi s-o slujească. L-a studiat pe Caravaggio și, fără să-l fi cunoscut în persoană, i-a devenit cel mai înzestrat discipol. Întrucît, spaniol fiind, avea în sînge chemarea către redarea realistă și devoțiunea melancolică, le-a luat-o degrabă înainte tuturor în motivele realismului ascetic. El a conferit scenelor de martiriu un autentic ton de eșafod, siluetelor și chipurilor atîta forță a reliefului și știință a modelării, atitudinilor o energie atît de bine sugerată și adesea un patos atît de profund, încît apare lesne de înțeles cum pictura sa a putut să se impună ca o modă: spiritul vremii și pofta de cîștig au făcut din el un pictor al clarobscurului. Cererea publicului a ajuns atît de mare încît artistul a recurs la dăltița de gravat pentru a-și multiplica creațiile și s-a înconjurat de o întreagă ceată de ucenici. Aceste tablouri de școală i-au adus o faimă cît se poate de întinsă, dăunîndu-i totuși în ce privește posteritatea, deoarece i-au pus în umbră lucrările mai reușite, executate în maniera luminoasă de la început. Pe aceasta nu a dat-o însă niciodată uitării: ea ne întîmpină atît spre mijlocul cît și spre sfîrșitul carierei sale. În tabloul *Imaculata concepțiune* din ctitoria lui Monterey de la Salamanca (1635), îi întrece cu mult pe Guido și Murillo; *Comuniunea apostolilor* de la San Martino (1651) se află pe culmea creațiilor cu subiect religios ale timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Atelierul din capătul șoselei spre Toledo adăpostea o societate aparte. În vremea acea *Pittor di Corte* fusese monopolizat de vicerege, ducele de Alcalá. Din anul 1637 au ieșit la iveală „cele două chipuri" ale conștiinței sale. A putut fi văzut un *Apolo cu narsyas*, veritabil studiu al bărbăției tinerești; luciul argintiu al epidermei, semitonurile verzui, părul bălai, erau potrivite unei compoziții proprii despre armonie, pe fondul strălucitoarei mantii purpurii, o creație pe care privind-o ne dăm seama că Ribera a meditat și el în *Cortile delle statue** (chiar dacă nu am fi întîlnit în tablourile sale capete de marmură ce pot fi zărite adesea la picioarele martirilor sau în mîna sculptorului orb Gambazo). Să ne amintim doar de fadul Apolo din galeria Rubens de la Luxemburg! Scena sa de noapte cu păstorii amintea de acel Correggio din San Prospero de la Reggio: Maria se apleacă surîzînd deasupra pruncului.

Alături se află o ciudățenie, portretul unei femei cu barbă, din Abruzzi, Maddalena Ventura cu soțul ei și copilul la piept; era destinat viceregelui. Aceluiași erudit personaj îi erau hărăzite și alte tablouri cu filozofi-cerșetori; *Arhimede* aducea cu o caricatură a lui Michelangelo. De la o vreme încoace își procurase un model cu totul aparte: un ins cu o statură de uriaș, cu căpățîna mare, cu sprîncele stufoase și negre, cu ochii vicleni și nasul teșit — o mutră pe care Lavater ar fi trimis-o, fără prea multă teorie, drept la galere. Este păstrat în cel mai nefalsificat mod în imaginea sfîntului Rochus; a fost folosit și pentru figura patriarhului Iacob și poate fi recunoscut sub trăsăturile lui Elias în tabloul din mînăstirea de la San Martino (1638).

Acest tablou al scării ce urcă spre cer ne poartă într-un vast pustiu, mărginit în depărtare de dealuri bătînd în albastru-închis; deasupra se deschide cerul de zi, cu nori de culoare cenușie, printre care coboară o blîndă rază aurie. La o privire mai atentă deosebești în ea mici zîne ca

* Curtea (interioară) a statuilor

Scanned with OKEN Scanner

niște luminițe. Alăturată acestui licăr de soare, lumina din tablourile pictorilor specializați în glorii din sala Isabela a II-a aduce cu o zugrăveală de perete. Înălțarea la cer a Magdalenei din Academia de la S.Fernando constituie cea dintîi ilustrare a acelui tip feminin melancolic, cu ochii mari și visători, de culoare închisă, cu mîini prelungi și degete fine.

Ribera l-a condus pe oaspetele său într-o importantă biserică sfîrșită de curînd, *Santa Trinità maggiore*, pentru a-i arăta acolo prima sa lucrare publică, ce-i fusese încredințată ca urmare a ascensiunii sale artistice. Comanda unor scene din viața sfîntului Ignațiu o datora lui Osuna, cel dintîi protector și descoperitor al său, ori mai degrabă duhovnicului acestuia. Tot el a dispus și pictarea acelui frumos sfînt Anton cu pruncul Isus, care a împodobit multă vreme o capelă de la San Francesco Xaverio.

În acele scene se vede cum fostul soldat și *hidalgo*, focosul basc, care îmbracă rasa de călugăr în urma unei decizii subite, se manifestă destul de stîngaci și încă violent. În prima scenă șade îngenuncheat, cu brațele larg deschise, plin de o neclintită hotărîre, în vreme ce monograma Mîntuitorului i se arată într-o rază de soare; într-o altă scenă se întoarce surprins, încîntat și stingherit parcă de înalta vizită a sfintei Fecioare, care îl află tocmai asupra scrierii constituțiunilor sale; în sfîrșit, aclamă împreună cu ai săi, într-o vădită atitudine de subordonare soldățească, pe locțiitorul lumesc al lui Hristos. Se poate observa cît de proaspete erau încă amintirile de la Roma ale lui Ribera: celebrul portret al lui Paul al III-lea Farnese de Tițian, aflat în palatul de acolo, poate fi îndată recunoscut. Coloritul istoric și adevărul caracterelor nu lasă nimic de dorit. Pe cerul albastru-deschis, presărat cu norișori aurii, plutesc mici îngeri sprinteni, făpturi blonde și înfloritoare, în timp ce tînăra madonă se lipește matern și grațios de pruncul ei, care întoarce capul cu un aer cercetător după ciudatele apariții de sfinți din jur. Acel „colorit

Scanned with OKEN Scanner

al lui Tiţian" recomandat de Carracci, al cărui meşteşug fusese uitat de toţi, pare că este reînviat aici. În toate cele trei picturi, singurele porţiuni întunecate erau ochii şi mantiile sfinţilor; Velázquez nu întîlnise în rîndul tablourilor pictate pe atunci în Italia ceva mai luminos şi mai plin de culoare decît acestea.

S-a întors acasă cu o impresie favorabilă şi verificată despre Ribera. Judecînd după numeroasele tablouri care se adună de-aici înainte în palatul regal, la Escorial, putem conchide că Ribera a ajuns şi acolo la modă. Muzeul Prado posedă el singur încă 58 de piese, iar Escorialul 16; însă multe, şi dintre cele mai interesante, s-au prăpădit: cele mitologice ori cu subiecte din vechiul Testament. Printre alesele tablouri din sala oglinzilor se aflau: *Jael şi Sisera*, *Samson şi Dalila*, pentru a cărui pictare folosise un desen excelent, ce se află acum în muzeul din Córdoba. Cît de mişcător se pricepea să trateze tragedii mitologice o atestă *Moartea lui Adonis*, tablou ce se afla şi el odinioară la palat (acum în galeria Orsini de la Roma). Despre soarta tabloului de mari dimensiuni *Triumful lui Bachus*, am mai pomenit. Acestea şi alte lucrări similare ar mai fi introdus o oarecare variaţie în monotonia de picturi, în cea mai mare parte cu sfinţi, aflate acolo.

Probabil că la Neapole Velázquez s-a îmbarcat pentru a se întoarce în Spania. „După o absenţă de un an şi jumătate — aşa ne spune Pacheco — s-a reîntors şi a sosit la Madrid la începutul anului 1631. A fost foarte bine primit de contele-duce. La porunca acestuia s-a prezentat de îndată maiestăţii sale spre a-i săruta mîna şi a-i mulţumi prea-plecat că nu s-a lăsat portretizat de vreun alt pictor. Maiestatea sa s-a bucurat mult de întoarcerea lui". Se pare că ar fi cumpărat şi unele tablouri pentru rege: cel puţin aşa reiese dintr-o chitanţă din 1634, în care sînt menţionate, pe lîngă tablourile *Vulcan* şi *Iosif*, o *Danae* de Tiţian, o *Suzana* de Cambiasi şi un Bassano.

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

Cartea a patra

ZILELE DE LA BUEN RETIRO (1631 – 1648)

OPTSPREZECE ANI

Optsprezece ani fără întrerupere a trăit de acum înainte Velázquez la Curtea lui Filip al IV-lea. Era chiar perioada deplinei sale maturități. După munca de învățăcel, după căutările și încercările uceniciei, apoi după recunoașterile și disputele ce au urmat, s-a bucurat de acest *intermezzo* italian; pentru o natură superioară, tocmai variația în mișcare constituie adevărata odihnă. În mediul artistic al Italiei a putut respira liber și, devenind și mai sigur pe sine, a dobîndit în continuare un nou avînt spre creație.

Acești optsprezece ani corespund întocmai celei de-a doua jumătăți a marelui război în care Spania își aruncase ultimele ei forțe. La Curte nu se prea simțea declinul, cu excepția strîmtorării financiare, care era de fapt cronică. Un autor de comedii afirma odată că oamenii aflați în pragul ruinei, obișnuiesc să fie veseli. Cel mai puternic ecou pe care-l avea la Madrid înverșunatul război era sărbătorirea victoriilor, unde fantezia se lua la întrecere cu luxul. O dată cu nașterea îndelung așteptată a unui moștenitor, intrase bucuria și voia bună în casa regească; lîngă el înflorea și o mică prințesă drăgălașă, căreia îi era hărăzită, încă nu se știa bine care, una dintre cele două coroane, cea imperială ori cea a Franței. Un nou castel de plăcere și un altul de vînătoare puseseră în mișcare lumea artistică din cele mai îndepărtate

Scanned with OKEN Scanner

colțuri: toate forțele artistice și lucrările de artă disponibile din peninsulă, Flandra și Italia, au fost aduse încoace. Prima jumătate a acestei perioade, anume decada a treia, au fost anii cei mai fericiți pe care i-au petrecut Velázquez și regele său. Pictorul Curții se afla în primele rînduri ale unei veritabile armate de talente, foarte aproape de urechea monarhului, fără să aibă acele neplăceri inerente unui post înalt. Întrucît nu stingherea pe nimeni și nu-i era gîndul decît să folosească cît mai bine pe toată lumea, să-i anime pe toți, putem socoti existența sa drept rodnică și fericită.

De aceea, puține sînt de spus în privința ei. Izvoarele nu pomenesc, în afară de măritișul fiicei sale, decît numiri în funcții la Curte, măriri ale salariului ori avansuri, sau călătorii întreprinse împreună cu cei de la Curte.

Biografiile sînt rodul izvoarelor, ele oglindesc fragmentar și inegal abundența sau sărăcia acestora. Uneori, ceea ce este esențial lipsește cu totul, în schimb nimicurile se îngrămădesc dinaintea ochilor noștri, cît se poate de autentic și amănunțit. Dacă pictorul ar fi avut ocazia să-și povestească el însuși viața, cărei categorii anume i-ar fi aparținut biografia? Ne temem că ar fi acordat prea puțin spațiu lucrărilor sale: pictori ca el vorbesc greu despre ceea ce au dat la iveală; însă ca veritabil curtean, ar fi istorisit cu plăcere despre favorurile de care s-a bucurat, menționate de altfel și de documentele din arhivă, cît și despre serbările la a căror organizare a contribuit. Pentru amatorii de artă și pentru artiști, viața unui pictor constă înainte de toate în lucrările sale, în evoluția formelor de reprezentare. Grozavă carte ar fi fost aceea din care am fi aflat povestea fiecărui portret, momentul în care a fost pictat, împrejurările ședințelor de poză, judecățile de valoare emise, elogiile și bîrfelile pe care le-a iscat. Fiecare în parte ar fi o mică nuvelă. Noi însă nu cunoaștem nici măcar anul în care au fost pictate.

Există totuși și alt soi de întîmplări decît cele care privesc viața de familie, meșteșugul, izbîn-

Scanned with OKEN Scanner

zile sau insuccesele din carieră. Ne poartă gîndul că un artist care trăiește în societatea înaltă, care i-a studiat personajele, dacă ar fi să-și povestească cele mai vii amintiri, ar vorbi asemenea lui Goethe și despre ceea ce a trăit pe marile scene ale epocii, chiar și numai ca simplu privitor — scenele istoriei, ale creației poetice, ale vieții mondene. Deoarece, în ultimă instanță, doar acelea merită osteneala de a fi trăite. Dacă frunzărim cronica țării și a capitalei, atunci petele albe ale acelor ani vor căpăta culoare și relief; aici se află evenimentele *Quorum pars magna fui.**

FUNCȚII ȘI FAVORURI

La poziția de pictor al Curții, lui Velázquez: i s-au adăugat în timp funcții noi. În parte ele erau din categoria celor tehnico-administrative; altele în schimb erau doar funcții de curte. Acestea din urmă priveau serviciul zilnic pe lîngă maiestatea sa și ceremonialul de palat. Era cea mai convenabilă formă de a-i aduce venituri suplimentare și titluri de onoare, de a-i întări poziția socială și a-l înălța. Se știe doar că Jan van Eyck a fost *valet de chambre* al lui Filip cel Bun. În acea vreme, pictorul Juan van der 'Hamen era *archero*, aceasta însemnînd că făcea parte din corpul de gardă burgund, iar sculptorul florentin Rutilio Gaxi unul dintre cei douăzeci de *acroys* sau *gentilhombres*** *della casa*, care îl însoțeau pe rege la biserică și la diferite festivități.

Încă înaintea călătoriei în Italia, cu ocazia cîștigării acelui turnir al pictorilor, a fost numit *gier de cámara* (ușier personal al regelui) și a depus jurămîntul în această calitate la 7 martie 1627. Salariul consta din 428.000 de *maravedi*.*** Po-

---

* La care am avut un rol însemnat (Virgiliu, *Eneida*. În sens de contribuție substanțială într-o anumită acțiune).

** gentilomi

*** Monezi vechi spaniole

Scanned with OKEN Scanner

trivit lui Palomino, postul era cît se poate de onorabil, iar după Flavio Atti însemna ceva mai mult decît portar şi mai puţin decît ajutor de camerier (*ayuda de cámara*). Locul de îndeplinire a slujbei era la intrarea ce da în *antecámara* din aripa vestică a Alcazarului. O astfel de slujbă oferea prilejul întîlnirii unor personaje uneori interesante, alteori plicticoase, precum şi la tot soiul de confidenţe. De aici şi avantajele pe care le-am mai amintit.

La curtea spaniolă era obiceiul să se acorde drept subvenţie ori favor, în loc de bani peşin, concesionarea (*paso*) unei funcţii publice, darea în folosinţă a vreunei demnităţi ori sinecuri. Velázquez a fost şi el învrednicit uneori cu astfel de favoruri.

Printr-un decret regal din 18 mai 1633 obţine, „întrucît acum nu ne stau la dispoziţie alte mijloace", un *paşo de vara de alguazil de casa y corte*, aceasta însemnînd dreptul de a concesiona doar o singură dată autoritatea (*vara*) ori funcţia de judecător la curtea de judecată a reşedinţei şi împrejurimilor. Este vorba de *Junta de Alcaldes de Corte* (*Curiae Praetorum Tribunal*). După Palomino, acest *paso* era preţuit la 4 000 de ducaţi. Cererea lui Vicencio Carducho de a obţine dreptul respectiv fusese respinsă (13 octombrie 1631). Titulatura arabă de *alguazil*, îl desemnează pe purtătorul bastonului de judecată (*vara alta de justicia*). Cititorul îi cunoaşte pe aceşti *pícaros* ce vîrau spaima în potlogari, din Gil Blas de Santillana; astfel de zbiri erau însă alguazili de o categorie inferioară (*menores*). În cazul nostru era vorba de funcţia de *alguazil mayor*; erau în număr de patru şi ţineau de personalul din înaltul tribunal al Madridului. Nu am reuşit să descopăr însă care era modalitatea de plată a unei sume atît de considerabile: cu greu trebuie că a scos aceşti bani.

În anul 1634 el obţine o mie de ducaţi pentru 18 tablouri, evaluate de Francisco de Rioja, printre care portrete ale reginei şi ale prinţului, mai multe peisaje, flori şi scene de bucătărie.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul aceluiași an Velázquez își mărită unica fiică, Francisca, cu pictorul Juan Bautista Martinez del Mazo; cu această ocazie socrul îi cedează ginerelui său, la 23 ianuarie, postul de *gier de cámara.**

Probabil că în locul acestuia, ori la cerere, obține un post de *ayuda de guardaropa*, al cărui specific era mai apropiat de meseria sa, întrucît *guardaropa* adăpostea mobilele, tablourile, scrinurile și tapiseriile destinate amenajării încăperilor.

La 16 octombrie 1636 înaintează o petiție pentru plata a 15.803 reali, ce reprezenta suma restantă a salariilor neachitate, restul de plată pentru construcțiile regale (*obras reales*) precum și contravaloarea unui rînd de haine încă nelivrat; fără să includă aici și onorariile pentru tablouri. Aprobarea cererii sale l-ar pune în situația de a executa marele tablou comandat pentru *Torre de la Parada*; el s-ar afla deocamdată la mare ananghie (*se halla en mucha necesidad*).

În anul 1637 obține de la tezaur (*en el dinero de la cámara*), prin intermediul contelui Medina de las Torres, 1100 *reales* ca plată în contul lucrărilor sale, iar la 19 august, 5000 de reali prin Villanueva, protonotarul de Aragon, pentru trecute și viitoare lucrări. Aceasta ar putea fi acea *ayuda de costa* în valoare de 500 de ducați de argint, despre care pomenește Palomino.

Regele îi acordă prin decretul din 27 februarie 1640 un salariu anual de 500 de ducați, cu începere de la 1 martie, din fondul destinat subsistenței casei regale (*en los ordinarios de la despensa de casa real*) pe seama vechiului sold creditor precum și a viitoarelor lucrări, pînă cînd datoria va fi stinsă.

Urmează apoi un nou drept de concesiune, acela pentru funcția de slujbaș la oficiul orășenesc de verificare a cîntarelor (*escribano, acrecentado en el repeso mayor de corte*), apreciat de Palomino la suma de 6 000 de ducați; o pereche la acel *paso de vara*.

* Ușier, aprod de cameră

Scanned with OKEN Scanner

În 1643, el devine *ayuda de cámara* onorific (*sin ejercicio*). Acești *ayudas* erau persoane de viță nobilă; cînd își îndeplineau slujba dormeau în apropierea regelui; ei purtau o cheie neagră la centură, „mare cît pentru un lacăt de pivniță", în timp ce *gentilhombres de cámara* purtau o alta, aurită. Această cheie, remarcă Palomino, și-o doresc foarte mulți cavaleri ai ordinului.

Printr-un decret din 9 iunie 1643 devine ajutor de supraveghetor al construcțiilor regale (*para que debajo de la mano del Marqués de Malpica asista a la superintendencia de las obras particulares que Su Majd señalare*).

În anul 1646, *ayuda de cámara*, cu serviciu efectiv de această dată.

La 22 februarie 1647 este numit supraveghetor și contabil al sălii octogonale (*veedor y contador de la pieza ochavada*). Tot în această vreme primește și o locuință confortabilă (*vivienda capaz*) în *Casa del Tesoro*, fără să-și piardă însă *aposento*-ul* din oraș.

La 11 mai 1647 se plînge că i se datorează salariul pentru lucrări, încă de la sfîntul Ioan al anului 1645 și roagă să-i fie plătit din vreun fond oarecare, acordîndu-se prioritate celor ce sînt activi în slujbă, față de cei care beneficiază de stipendii ori pensii.

În anul 1648 arată că salariul său de pictor din perioada 1630—1634 este restant, la fel și onorariile pentru picturile executate între 1628—1640 și apreciază soldul creditor la 34 000 de reali, după scăderea celor 500 de ducați pe care i-a primit în 1640. Și solicită mărirea salariului la 700 de ducați, sporire care îi este acordată.

Aceste piese de dosar oferă o imagine a situației financiare în care se găsea curtea spaniolă, situație care de altfel nu constituia un secret pentru nimeni. *Il Rè non paga nessuno* (Regele nu plă-

* Locuința

teşte pe nimeni) scrie Baglioni la 19 noiembrie 1630. Potrivit relatării lui Giustiniani, din 1649 palatul regal înghiţea el singur atîta bănet încît, dacă toate salariile ar fi fost plătite la timp, nici întregul aur adus din Lumea Nouă într-un an nu ar fi fost deajuns; numai confecţionarea livrelelor costa 130 000 de ducaţi. Caseta personală (*borsillo*) a regelui se ridica la două mii de ducaţi pe lună, fără ca Filip al IV-lea să fie prea darnic; fiindcă obişnuia să spună, potrivit lui Querini (1656): „cînd dai unuia, trebuie să iei de la cei mulţi". Veniturile erau concesionate genovezilor, care îi înlocuiau mai mult decît mulţumitor pe evreii izgoniţi. Alvise Corner scria în 1624: „Nu există nici o categorie, nici un rang sau vreun privilegiat care să-şi primească vreodată drepturile la timp; chiar şi cei din garda regală, mereu în preajma acestuia, au restanţe la soldă de cîte trei ani. Trebuie să ne închipuim deci de cîte ori sînt nevoiţi să dea toţi cu buretele peste astfel de restanţe. Ca o favoare deosebită pot primi cel mult un ordin de restituire a creditului, adresat uneia din monetăriile statului, aflată poate la sute de mile de Madrid. Unde, dacă te duci, se bate numai o monedă de aramă şi nici măcar pe aceea nu o mai au, fiindcă odată bătută porneşte imediat spre Madrid pentru trebuinţele casei regale; de altfel mai aşteaptă acolo încă o sută de astfel de ordine. Nu-ţi rămîne altceva mai bun de făcut decît să-ţi vinzi creanţa, chiar şi în pierdere!".

Cu persoanele care se bucurau de trecere, ca Velázquez de pildă, se cădea uneori la învoială; primea o mărire de salariu, după care se declara mulţumit, contul era lichidat, iar artistul renunţa şi la onorariile ulterioare.

Cîtă cheltuială de energie trebuie să fi implicat toate aceste slujbe, cu întreg cortegiul lor de obligaţii la palat! Nu numai că-i răpeau o groază de timp, dar şi ceasurile de concentrare, atît de necesare unui artist. Uneori sfaturile înţelepte au şi un dram de nerozie. De aceea, Baltazar Gracián era de părere că slujbelor statului trebuie să le

Scanned with OKEN Scanner

simți pulsul. De nesuferit, spune el, sînt acele slujbe care te prind pe de-a întregul, cu ceasuri numărate și treburi dinainte hotărîte.

BUEN RETIRO

Începînd din al patrulea deceniu al veacului, nici o cronică spaniolă nu poate fi parcursă fără să întîlnești numele Buen Retiro. Hronicul curții și al orașului, lucrările poeților și ale pictorilor se leagă strîns de această nouă creație. Viața de zi cu zi a curții burgundo-spaniole, condusă de un prinț pus pe risipă, care nu lasă nici o clipă de răgaz ministrului său, își făurise o scenă la înălțimea vremurilor. Fantezia inginerilor Toscanei precum și inovațiile muzicienilor ei, geniul autorilor dramatici spanioli, îndemînarea pictorilor madrileni aflați de această dată în ipostază de decoratori, în sfîrșit natura preschimbată în operă de artă: toate acestea au fost reunite și prezentate în chip de încîntătoare creație, nu însă spre gloria fiecărei arte în parte. Această scenă era vizitată uneori chiar de maiestățile lor, însoțite de toți mai marii regatului, pînă la consilieri și secretari. Pictura istorică și-a adus și ea aportul la împodobirea încăperilor. Impreună cu lucrările poetice, cele mai puțin costisitoare de fapt, acest gen de tablouri constituia singurul lucru mai de preț și de durată.

Către sfîrșitul veacului mai puteau fi văzute aici lucrări ale lui Velázquez, din toate perioadele și manierele sale: *Sacagiul din Sevilla*, *Făurăria lui Vulcan*, precum și mai toate tablourile ecvestre; *Predarea orașului Breda*; în sfîrșit, prințesele, care dădeau farmec curții monarhului acum înaintat în vîrstă.

De cînd Madridul devenise reședință regală, locul de promenadă preferat era la capătul dinspre răsărit. În actualul parc al Prado-ului, unde în serile de vară mulțimea se lăsa scăldată de lumina de vrajă a nopților madrilene, aveai parte încă din vremea lui Filip al II-lea (după cum

Scanned with OKEN Scanner

scrie Perez de Messa în 1595) „iarna de soarele blînd, iar vara de răcoare". Pe calea lungă de două mii de paşi şi lată de o sută, se plimbau agale, în caleştile lor, doamnele dichisite acompaniate de cavalerii călări pe bidivii andaluzi. Între cele trei alei cu plopi, unite între ele prin tufe de trandafiri, se auzea seara muzică, în timp ce patru fîntîni arteziene răcoreau aerul şi fereau asistenţa de praf. Pe pajişte, la umbra copacilor, se ospăta şi se dădea frîu liber sentimentelor. În ciuda acelei rînduieli pline de rigoare, Prado-ul devenea un templu al Cyterei.

Acest loc de promenadă era dominat de pe colina aflată faţă în faţă cu oraşul, de mînăstirea San Gerónimo, cu biserica ei în stil gotic şi întinse livezi de măslini. Fondată în altă parte de Henric al IV-lea, strămutată însă aici sub Isabela, mînăstirea s-a aflat întotdeauna în strînsă legătură cu Curtea. În lăcaşurile ei s-au întrunit *cortes*-urile Castiliei în 1510 şi tot acolo a fost aclamat prinţul moştenitor în 1632. Calderón a descris această festivitate (*la jura de Baltazar**) în comedia „Eşarfă şi floare"; tot atunci au putut fi văzuţi împreună, pentru ultima oară, cei trei fraţi regali, în *Romana Iglesia de la Transfiguracion***; Carlos a murit chiar în acel an. Spre capătul estic al mînăstirii se afla o locuinţă regală (*el Cuarto (viejo)* sau *Retiro de San Gerónimo*), de unde regii ori reginele, oaspeţii princiari sau solii îşi porneau alaiul către reşedinţă. În vreme de doliu şi în timpul săptămînii mari, regele se retrăgea aici cu întreaga suită. Filip al II-lea a refăcut această locuinţă cu ajutorul arhitectului Juan Bautista de Toledo, clădind din nou cele treizeci de odăi pentru sine şi regină, galerii, turnuri, grădini şi lăcaşuri de veci, după modelul, zice-se, al unui castel de ţară din Anglia, în care locuise împreună cu Maria Tudor. Tot aici erau găzduiţi şi oaspeţii străini.

---

* Jurămîntul lui Baltazar
** Biserica romană a schimbării la faţă

Scanned with OKEN Scanner

În timpul urmașului său, locul a dobîndit și un al treilea punct de atracție: palatul, grădinile și piața dăruite ducelui de Lerma de către Filip al III-lea, pentru festivitățile din *Plaza mayor*. În comedii era pomenit drept un refugiu al aventurilor romantice:

Alamicos del Prado, fuentes del Duque,
*despertad a mi niña, porque me escuche.**
(Tirso Don Gil, I).

Lui Quevedo i s-a părut mai atrăgător în părăginirea de mai tîrziu, decît în vremea lui de splendoare.

Spre marea mîhnire a prea-răsfățatei Curți, favoritul actual abandonase obiceiul galantului său predecesor, de a-l distra pe rege în propriile sale vile și castele. Acum însă, după trecerea a zece ani, își dădea seama că era totuși necesar să revină la vechea tactică. Filip trebuia scos din vechiul și întunecatul Alcazar, loc în care îl stăpîneau tot soiul de gînduri melancolice. Familia contesei poseda în apropierea Prado-ului o grădină în care își amenajase el însuși un mic parc cu păsări rare, lîngă *Huerta de San Gerónimo*, unde în jocuri nevinovate cu fazani, lebede ori găinușe exotice, mai uita de povara treburilor statului. Din aceste grădini se deschidea o încîntătoare priveliște asupra Madridului. Așa că i-a venit în minte să transforme *Gallinero*-ul său într-un loc rustic de recreație pentru rege, loc aflat chiar la porțile reședinței. A cumpărat domeniile din jur, le-a înhățat călugărilor o parte din colina acoperită de măslini, a acceptat daniile urbei, rotunjindu-și proprietatea pe o rază de o milă. Colina se întindea pe întreaga lungime a Prado-ului, de la șoseaua militară de la Alcalá pînă la biserica Atoha, iar spre răsărit pînă la rîul de la Valnegral. Planurile le-a păstrat învăluite în mister; nimeni nu știa ce are de

* Plopi ai Prado-ului, izvoare ale ducelui,
Treziți-o pe copila mea, ca să mă asculte

gînd cu ceata de constructori, grădinari și săpători. „Cînd am fost prima oară acolo — scrie veneţianul Corner la 7 decembrie 1633 — nici nu era vorba de o astfel de construcţie, pentru ca în mai puţin de doi ani totul să fie isprăvit". S-a crezut că se pune la cale doar amenajarea unei grădini; s-a adeverit însă că se plănuise un al doilea Aranjuez, cu castel, teatru, piaţă, heleşteu și parc. S-au ivit tot felul de piedici: terenul era denivelat, arid și nisipos; cu pămîntul colinelor au fost umplute văi întregi; apa a fost adusă pe conducte tocmai de la munte (Chamartin), „o fîntînă pentru fiece floare"; nisipul Madridului însă, e darnic cu grădinarul iscusit. Nici resentimentul pe care îl provoca această întreprindere nu era mai prejos, începînd de la cei înalţi și sfîrșind cu cei umili. Madrilenii murmurau că traficul lor cu împrejurimile, închis spre vest de *Casa del Campo*, va fi îngrădit acum și spre est. Nobilimea era revoltată de vînzarea cu folos a înaltelor dregătorii și a titlurilor de nobleţe, iar cei avuţi de felul sfruntat în care erau jefuiţi; de asemenea municipalitatea, pusă la grea contribuţie și, în sfîrșit, vechii oameni de Curte, fiindcă palatele de la Aranjuez și Pardo erau golite sistematic, iar toate celelalte construcţii abandonate. Multă vreme încă după moartea lui Olivares, cu ocazia unui incediu (1653), s-au mai făcut auzite în popor tot felul de blesteme la adresa aceluia care ridicase palatul cu sudoarea și sîngele celor nevoiași. „Celui sărac, spune Quevedo, îi este luat pînă și plugul, ca să fie construite maiestăţii voastre balcoane de prisos". Regele însuși, care stăpînea în imediata apropiere a palatului *Casa del Campo*, cu parcuri și eleștee, era de părere că în acest loc s-ar fi putut ajunge, cu atîta bănet, la rezultate excelente.

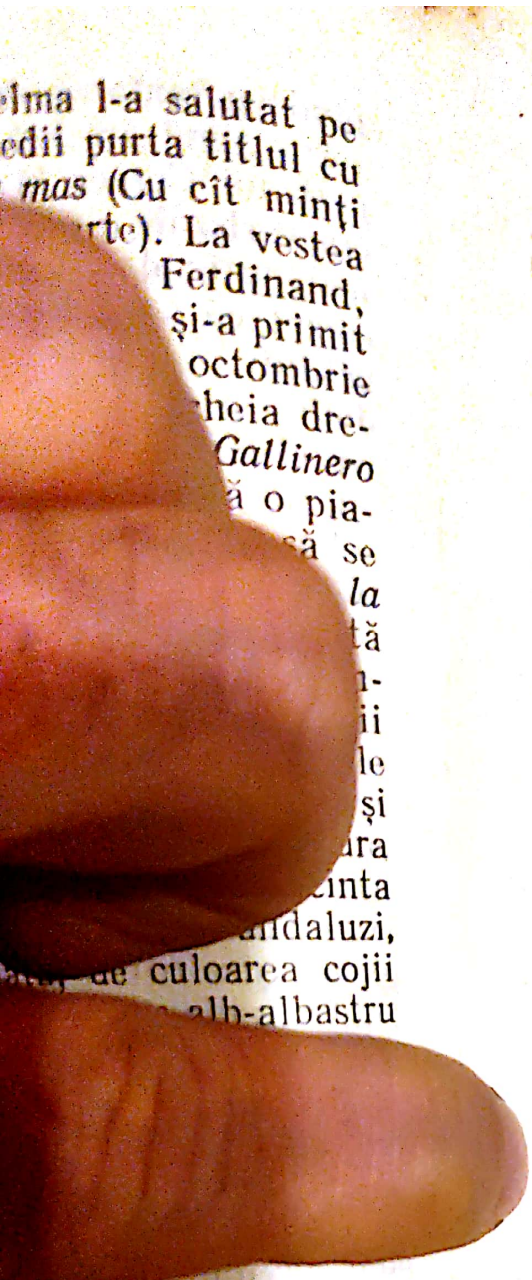
Prima oară cînd se aude de aceste minunate pajiști este cu ocazia unei sărbări din anul 1631, cînd Olivares și soţia sa l-au invitat pe rege în grădinile Monterey, în ajun de sfîntul Ioan. În vederea festivităţii, Quevedo, Antonio de Mendoza și Lope au scris cîte o comedie; frumoasa și

Scanned with OKEN Scanner

înzestrata artistă Maria Riquelma l-a salutat pe Filip în versuri. Una din comedii purta titlul cu tîlc: *Quien mas miente, medra mas* (Cu cît minți mai mult, cu atît ajungi mai departe). La vestea nașterii la Viena a unui nepot regesc, Ferdinand, fiul reginei Maria, fondatorul locului, și-a primit pentru prima oară stăpînul aici (1 octombrie 1632), oferindu-i pe o tipsie de argint cheia dregătoriei sale de *alcaide*. Vechiul nume de *Gallinero* a fost interzis, iar la Prado a fost așezată o piatră indicatoare potrivit căreia locul avea să se cheme de aici înainte *Casa del Buen Retiro de la Majestad Sua*. La 9 ianuarie 1633 a fost oficiată sfințirea oratoriului de către trei episcopi, întrucît capela este cea dintîi încăpere pe care regii Spaniei se îngrijesc să o amenajeze în locuințele lor. Apoi, la 1 decembrie și-a făcut apariția și regele cu întreaga sa Curte, pentru a inaugura vila printr-un mare cadril desfășurat în incinta teatrului; împreună cu Olivares, pe cai andaluzi, în costum de catifea brodată, de culoarea cojii de nucă, un dar al reginei, cu panaș alb-albastru (culoarea infantei Isabella) și eșarfă roșie, cu scutul cel mare și lancea împodobită cu mici flamuri — astfel s-a arătat regele la sosirea sa. Florentinul Serrano scria în acea vreme că *Buen Retiro* va fi față de Alcazar ceea ce era Monte Cavallo față de Sfîntul Petru.

Ca urmare a evenimentelor militare ale secolului trecut, puțin s-a mai păstrat din Retiro, această creație a contelui-duce. Doar monumentul medieval al locului, San Gerónimo, cu galeriile sale pradă ruinei, a rezistat tuturor intemperiilor, iar în partea de nord se înalță încă neobișnuita poartă *del Angel*, strămutată la intrarea cea nouă. Adeseori, călugării erau poftiți la reprezentațiile de teatru din așezare; pe de altă parte, și ei deschideau bucuroși porțile mînăstirii acelora care strînseseră la castel destule motive de meditație ori căință. „Căci aici — afirmă Serrano — ceremoniile, audiențele și protocolul alternează cu exerciții pioase ori flagelații, asemenea veghei cu

Scanned with OKEN Scanner



elor militare ale secolului
strat din Retiro, această
Doar monumentul medie-
rónimo, cu galeriile sale
tuturor intemperiilor, iar
tă încă neobișnuita poar-
la intrarea cea nouă.
poftiți la reprezentațiile
pe de altă parte, și ei des-
le mînăstirii acelora care
tule motive de meditație ori
afirmă Serrano — ceremo-
otocolul alternează cu exer-
lațiile, asemenea veghei cu

lma l-a salutat pe
edii purta titlul cu
mas (Cu cît minți
rte). La vestea
Ferdinand,
și-a primit
octombrie
heia dre-
Gallinero
ă o pia-
să se
la
tă
ii
le
și
ra
inta
ndaluzi,
de culoarea cojii
alb-albastru

somnul, chemîndu-se una pe cealaltă" (10 decembrie 1633).

Noul palat făcea corp comun în partea de nord cu mînăstirea și totodată cu locuința lui Filip al II-lea. El forma un mare pătrat cu latura de 120 de picioare, avînd la primul nivel cincisprezece axe de ferestre și balcoane pe fiecare față și douăzeci și trei la cel de-al doilea; în fiecare din cele patru colțuri se înălța cîte un turn.

Clădirile nu erau nici trainice și nici atrăgătoare; erau construite cu materiale din cele mai ieftine, iar ferestrele mici și deloc arătoase, precum și odăile joase și lungi, păreau a se potrivi mai degrabă unei mînăstiri decît unui castel de plăcere. Stilul era unul dintre cele mai serbede din Cinquecento. Castelul îi stătea aidoma unui spin în ochi arhitectului Crescenzi; ideile mai răsărite i-au aparținut florentinului Lotti.

În cîmpia pustie se mai poate încă vedea aripa de nord a construcției, cu unul din turnurile ce străjuiau la colțuri: „salonul regatelor", amenajat astăzi ca muzeu al artileriei. Ultimele Cortesuri, care s-au ținut aici, au hotărît în anul 1789 desființarea legii salice. Către est se găsea aripa cu teatrul (*el Coliseo de las Comedias*). Nu departe se mai afla încă marea sală de bal (*el cason*), pe al cărui plafon Luca Giordano a pictat mai tîrziu scena alegorică întemeierea ordinului Lînii de aur. Aceste corpuri de clădiri împrejmuiau curtea principală, prevăzută cu porticuri și loggii din piatră. Urmează către nord marea arenă unde se desfășurau cadrilurile, turnirele și întrecerile călăreților de înaltă școală; alteori locul vuia de freamătul luptelor cu tauri. Nici acest spațiu nu era însă de ajuns, motiv pentru care a fost amenajat, cu ocazia festivităților din anul 1637 legate de proclamarea ca împărat a lui Ferdinand al III-lea, cumnatul regelui, „marele teatru", o arenă în lungime de 230 de pași, iar în lățime de 190 (potrivit florentinului amintit). A trebuit ca o întreagă colină să fie netezită, iar ultimele păduri din partea locului tăiate, pentru a face loc amenajării scenei; cele două rînduri de balcoane

Scanned with OKEN Scanner

poleite în aur și argint și împodobite cu covoare, străluceau la lumina luminărilor și a celor 1 200 de lampioane de cristal.

Acest complex de clădiri se deschidea privirii doar în partea dinspre oraș și palatul Prado; pe celelalte laturi era împrejmuit de un imens parc. Către răsărit se afla orînduită „marea stea"; galerii acoperite cu verdeață conduceau pînă la această suprafață în formă de octogon (*Ochavado*). Către marginile acestui parc erau risipite sihăstriile (*ermitas*) închinate sf. Isidor, sf. Inés și Magdalena, sf. Bruno și lui Ioan botezătorul, loc în care se retrăgea uneori și Olivares pentru a-și petrece vremea împreună cu alchimistul Vincenzo Massimi, încercînd să fabrice aur. Erau niște mici vile, prevăzute cu capelă, cu mici foișoare și colivii de păsări, labirinturi, grote și iazuri și alte asemenea *invenzioni boschereccie*. Mai neobișnuită întrucîtva era cea dinspre sud-est, a sf. Anton, ridicată de Diego Suarez, secretar al Portugaliei, cu sumele provenite din vînzarea titlurilor naţiunii sale. Se găsea pe locul unde se află astăzi *Fuente de la China*, chiar în mijlocul apei.

Grădinile de flori se întindeau parte neîngrădite, parte prin curți; cele mai frumoase se aflau pe latura de est a palatului, începînd de la vechiul zid al mînăstirii — grădinile regelui, prinţului și reginei, unde a fost așezată în 1642 statuia ecvestră a regelui din acea vreme, executată de Pietro Tacca. Răsadurile de flori le livra sudul: către finele anului 1633 a sosit de la Valencia un transport de treisprezece care cu flori adunate de pretutindeni. Italia urma să fie de folos și în această întreprindere: cardinalul Pio di Savoia din Roma și-a trimis propriul grădinar, pe nume Fabrizio, odată cu seminţe și bulbi de flori în valoare de zece mii de ducați.

„Aici pot fi văzute straturi de flori într-o adevărată beţie de culori, în care rozmarinul alcătuiește litere ce explică taina florilor sale imple-

tite. Deasupra unor glastre (*tiestos*) din ceramică de Talavera, de care s-ar rușina pînă și argintul cel mai cizelat, se ridică coroanele garoafelor tivite cu busuioc, de parcă pămîntul s-ar împodobi sărbătorește cu o tafta înflorată în roșu și verde. Se află aici izvoare limpezi ca oglinda și poteci mărginite cu straturi de trandafiri și iasomie; aici pășești pe purpura petalelor de garoafe scuturate, iar pajiști întregi cu crini amintesc de nopțile orientului. Nu se afla desfătare care să nu fie cuprinsă în aceste grădini". Iarna, se rătăcea parcă pe aici o zi de vară: vedeai răsadurile în floare, pomii încărcați de rod — portocale, mere corsicane, pere aragoneze, tufele de balsam, vița de vie grea de ciorchini și malurile pline de pepeni.

Șapte pînă la opt iazuri dispuse în terase legate prin canale (*rio*) late de șase picioare erau gata să primească plimbările cu gondola. Din toate aceste amenajări hidrotehnice nu s-a mai păstrat decît marele bazin (*estanque grande* sau *ria*, lung de 1 006 picioare și lat de 443). Cînd apele sînt scăzute mai pot fi încă văzute zidurile de fundație ale unei vechi scene care se găsea pe insula în formă de elipsă. Uneori se juca teatru în fața marelui bazin: atunci puteai să vezi nimfe și tritoni ce se zbenguiau în jurul Galateei, aflați aici în elementul lor.

PRIVELIȘTI DIN PARCURI

Din unele colțuri ale grădinilor de la *Buen Retiro* și ale mai vechilor parcuri s-au păstrat imagini din acele zile pînă astăzi. Unele din aceste piese din fosta galerie de la Salamanca au cel puțin o valoare documentară. Chiar dacă stilul grădinii era oarecum artificial, atmosfera ce domnea în rîndul vizitatorilor nu era deloc o solemnă monotonie. Printre fîntîni, galerii de viță și chioșcuri, perdele de merișor și bolți, căprioriii se plimbă fără sfială printre musafiri. Pe covorul de verdeață

Scanned with OKEN Scanner

stau așezate tinere doamne care culeg flori și leagă buchete, ori ciupesc strunele ghitarelor, în vreme ce ascultă vorbele curtenitoare ale cavalerilor care gesticulează în fața lor.

Alte asemenea priveliști, mai libere din punct de vedere pictural, sînt atribuite în inventare lui Velázquez. În cea mai mare parte sînt doar niște schițe înnegrite de vreme; cu toate acestea se poate ghici ce anume i s-a înfățișat pictorului în fața ochilor; ele redeșteaptă vraja grădinilor din sud. Se deosebesc prin tonul lor opac și negricios de peisajele ample și luminoase din tablourile ecvestre, cu precădere în reprezentarea rămurișului pădurii; insuficienta precizare a siluetelor, adesea doar simple pete, se deosebește și ea de acuratețea execuției din scenele de vînătoare. Se apropie prin toate acestea de peisajele lui Mazo.

În două schițe, destul de degradate de altfel, pot fi bănuite imagini ale parcului de la *Buen Retiro*. Dincolo de o balustradă, pe care șade un păun, se întinde marele iaz, în ale cărui ape limpezi și liniștite se oglindesc malurile. O barcă și vîslașii ei cu bonete roșii așteaptă, trasă la mal. În partea stîngă se află un cavaler căruia o doamnă îi întinde mîna. În partea opusă o statuie din marmură albă îi privește de pe soclul ei.

În cealaltă schiță, priveliștea se deschide de pe terasă asupra unui palat alb cu două aripi. În planul apropiat, un Jupiter purtînd mănunchiul de fulgere. De balustrada terasei se sprijină o pereche. La stînga, în față, o femeie cu rochie decoltată șade în iarbă; în apropierea ei se află un coș de trandafiri și un copil.

Două vederi de dimensiuni mult mai mari și mai îngrijit executate ne poartă pe insulele de la Aranjuez, această adevărată oază în pustiul Castiliei, creația lui Filip al II-lea.

Una este o vedere a renumitei fîntîni a tritonilor, aflată astăzi într-o stare destul de precară,

Scanned with OKEN Scanner

în *Jardin del Moro**, la poalele castelului de la Madrid. Un grup de trunchiuri albe și zvelte de arini, cuprinși de iederă, printre care se strecoară ca printre zăbrele albastrul luminos și aurul amurgului, înconjoară și umbresc un mare bazin cu patru laturi, în mijlocul căruia, dintr-o uriașă scoică, se înalță mîndra fîntînă din marmură albă. Era alimentată cu apa din Tajo. Grupe de coloane alcătuite din nimfe în chip de cariatide, susțin două recipiente; cel de jos este încins de un brîu în relief, cu sirene înotînd, ținîndu-se de delfinii lor. În vîrf, o mică zeitate aruncă în sus jetul de apă, care coboară apoi în recipientul superior, de unde se varsă în șuvițe argintii în cel de jos, iar de aici apa se scurge în niște vase pe care trei tritoni rezemați în scuturile lor, le poartă pe umeri. Din colțurile bazinului mai țîșnesc alte patru jeturi subțiri de apă.

Potrivit inscripției de pe soclu, această fîntînă cu tritoni a fost construită acolo din porunca regelui, în anul 1657.

Pe trunchiul din planul apropiat, cuprins de verdeața mușchiului, șade rezemată o doamnă căreia un cavaler îi oferă un buchet de trandafiri. Alte două, care își arată și ele frumoșii umeri, stau în iarbă, făcîndu-și de lucru cu un mare coș cu flori; le întruchipează poate pe nimfele însoțitoare ale Florei „care domnește prin aceste locuri și își risipește toate darurile". Probabil că este primăvară, fiindcă în pojarul verii florile s-ar veșteji repede. Dinspre fîntînă se apropie o fetișcană cu trandafiri prinși în rochie. În dreapta un călugăr franciscan conversează în taină cu acel domn în mantie neagră. În aceste locuri păsărelele ciripesc atît de tare încît poți fi liniștit dinspre partea urechilor indiscrete. Este ciudată proporția personajelor din peisaj față de cele ale fîntînii; figurile din planul apropiat sînt mult mai mici decît statuile din spate, care, la rîndul lor, abia dacă sînt în mărime naturală. De bună seamă că

* Grădina maurului

Scanned with OKEN Scanner

nu este vorba de o eroare, ci de o licență pe care, fapt bine cunoscut, nu și-o permit numai poeții; siluete mai mari nu s-ar fi potrivit deloc unor personaje dintr-o scenă peisagistică cum este cea de față.

Cel de al doilea tablou ne transpune la intrarea în *Calle de la Reina*. Căci astfel se numea aleea dreaptă, în lungime de o milă întreagă și lată de 22 picioare, mărginită de ulmi uriași, „mult mai înalți — spune Grammont — decît toți cei pe care i-am văzut în Țările de Jos". Coroanele lor se unesc formînd un adevărat tunel în care nu pătrunde nici o rază de soare. În cealaltă extremitate se poate zări un mic punct de lumini ce străpunge întunericul, dar călătorii timpului pretindeau că doar cu greu puteai să vezi drumul pînă la capăt. Boisel, trecînd călare, a dat de un loc din care nu mai aveai ieșire. Aleea pornește din partea castelului și este întretăiată în două locuri de Tajo, înainte de a se pierde în desișurile „unde mîndrii ulmi și sălciile pletoase se apleacă peste liniștita oglindă a apelor". Aceasta este tocmai locul cu pricina. În stînga lucesc apele fluviului. Trei calești de Curte, cu cîte șase cai fiecare, sînt pe cale de a trece bariera pe care păzitorii parcului tocmai o deschid; o mulțime de cavaleri se află în preajmă. Din păcate, tabloul este foarte înnegrit de timp.

Două tablouri mai mici, aduse probabil din Spania o dată cu altele de către consulul Meade, pe care le-am văzut în locuința de la Londra a lui Sir W.Stirling, sînt fără îndoială doar studii de personaje pentru astfel de vederi. Două doamne așezate în iarbă stau de vorbă cu un cavaler. În celălalt, o doamnă se găsește față în față cu un cavaler, în vreme ce o alta le întoarce spatele.

Pe cît se pare înalta societate de la Madrid încă nu descoperise că aceste paradisiace locuri de desfătare nu ar fi altceva decît pretext pentru etalarea, la ore anumite, într-un vacarm asurzitor, în praf și înghesuială, a caleștilor, cailor și toaletelor.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRU ȘI PICTURĂ

Teatrul de la *Buen Retiro*, unde nu avea acces decît lumea de la Curte, constituia faima locului. Toate minunile fanteziei păreau a fi prins viață aici. Ferdinand îi scrie din Bruxelles fratelui său că, „față de comedia spaniolă, aici totul nu este decît o glumă (*burla*)". Norocul i-a hărăzit fondatorului nu numai poeți de mare renume, dar și maeștri ai scenei fără egal în Europa precum și muzicieni care se formaseră la școala Florenței, obîrșia cunoscutei *dramma in musica*. Epistolele anilor treizeci sînt pline de numele unor muzicieni italieni. Comedia *Dafné* a fost probabil o preluare a unei prime opere care, cu patruzeci de ani în urmă (1597), fusese pusă în scenă în orașul de pe Arno de Ottavio Rinuccini; muzica îi aparținea lui Peri. Același libret l-a folosit de bună seamă și Heinrich Schütz pentru prima (și ultima) sa operă. Regele avea o mare admirație pentru serbările de la Florența; el se exprima cu prudență în fața domnilor ce veneau de acolo și care căutau să-i facă complimente; „Aceste mici desfătări probabil că vi se par destul de obișnuite în comparație cu cele de la Florența, pe care le cunoașteți. *Commendatore* Serrano este oricum de părere că „ceea ce trece aici drept minune ar părea cît se poate de banal în *Stanzone de' Commedianti** din Florența". Gravurile lui Callot, Israel Silvestre sau Steffano de la Bella ne dau o sugestivă imagine despre ceea ce se realiza în orașul de pe Arno.

În anul 1628 și-a făcut apariția la Madrid Cosimo Lotti, un ucenic al lui Bartolotti, cel care născocise arta magică a scenei. Îl însoțeau Pier Francesco Candolfi în calitate de *maestro leglnajuolo* și doi grădinari ai grădinilor Boboli. El a organizat sala de teatru din parc, cu toate amenajările din fața scenei, unde au apărut apoi covoarele de flori și grotele luminate artificial;

---

* Localul comedianților.

de asemenea și programele reprezentațiilor, ale carelor alegorice și mascaradelor; panoramele și grupurile plutitoare prin aer, ca de pildă în comediile *Dafné* și *Circe*. Pentru această creație a lui Calderón (august 1635) a fost plantată o pădurice pe insula de pe iaz, cu puțuri și vulcani artificiali, cu fiare ale pădurii; aici ședea pe apă Circe, în carul tras de delfini, pregătită să destrame vraja locului. Lotti a furnizat Curții și monumente pentru Joia verde precum și accesorii pentru *Quarant'ore**.

După moartea lui Lotti, Ferdinand al II-lea l-a trimis în anul 1651 pe pictorul Baccio del Bianco (născut în 1604; mort în 1656), un elev al lui Galilei care fusese la Praga în slujba lui Wallenstein. Acesta l-a întrecut cu mult pe predecesorul său în ceea ce privește îndrăzneala și iscusința metamorfozelor magice ale scenei. Cea mai impresionantă creație pe acest tărîm a fost *Perseu* al lui Calderón. Puteau fi văzute: mări, naufragii, cutremure de pămînt, preschimbări de femei în statui și invers, amorași înaripați, făurirea lui Vulcan cu bătaia ritmică de ciocane a ciclopilor, apoteaze olimpiene. După ce a asistat la preparativele lui Baccio, Calderón, încă năucit, a alergat degrabă la rege, socotind că maiestatea sa va trebui să-și ia cu sine așternutul și de-ale gurii, fiindcă reprezentația, credea el, va dura cel puțin opt zile. Cu toate acestea ea a durat doar cîteva ore, fără să stagneze nici un moment. Reprezentația cu pricina a fost *Perseu*, reluată de șase ori și s-au perindat musafiri din cele mai îndepărtate colțuri ale regatului.

Se ivea acum necesitatea ca încăperile clădite la iuțeală să fie amenajate după cum o cerea rangul unui rege al Spaniei și încă unul atît de răsfățat. Această a doua parte a misiunii s-a arătat mai dificilă decît prima, însă don Gaspar a știut să se descurce și de data aceasta. Regele a fost convins să cedeze obiecte de preț din propriile

---

* Patruzeci de ore

Scanned with OKEN Scanner

sale castele; doar din palatele capitalei și de la Pardo, maiestatea sa nu a îngăduit să se ia nimic. Toate bunurile mișcătoare au fost scoase din grădina și palatul de la Valladolid, de la Aranjuez, ba chiar și de la Lisabona. Cu toate că Filip al II-lea făgăduise odinioară că nimic din ceea ce se află în acest palat nu va fi înstrăinat, cele mai prețioase tapiserii au părăsit acum Lisabona, „tocmai acelea care făceau fala (*ostentacion*) țării, care aminteau de măreția prinților ei de demult; era tot ce se afla mai de preț acolo". În august 1634 a fost adusă de la Aranjuez vestita statuie din bronz a lui Leone Leoni, reprezentîndu-l pe Carol al V-lea în chip de biruitor al ereticilor, cu armură cu tot; de asemenea și cea a soției sale Isabela, a lui Filip al II-lea și a mătușii acestuia, Maria de Ungaria; iar puțin după aceea (1638) și busturile antice. O statuie a regelui însuși, pe care acesta o destinase fațadei de la noua închisoare, a luat drumul grădinilor de la *Buen Retiro*.

Au fost invitați apoi granzii, mai marii peste impozite (majoritatea genovezi), domnii de la Curte, să-și vîndă ori mai bine zis să doneze cele mai bune piese din cabinetele lor, obiecte de familie moștenite ori achiziționate de ei înșiși. Întrucît Olivares nu accepta nimic pentru sine, ne putem lesne închipui cît de bucuroși erau unii care găsiseră această nouă cale de a-i fi pe plac. Acestui Hercule pe ai cărui umeri strîmbi se sprijinea povara uriașei birocrații de stat, îi plăcea să audă mai degrabă despre serbările carnavalului ori ale nopții sfîntului, de la *Retiro-ul* său, despre scrinuri de preț sau despre măsuțe marchetate și tapiserii flamande, decît despre treburile statului, a căror simplă prezentare era de ajuns pentru a-l indispune; bărbatul greoi și mohorît, putea fi zărit cu uimire în compania bufonilor și a comedianților. Alții stăteau însă cu frica în sîn. Procurorul Tejada dispusese să-i fie copiate la iuțeală cele mai bune tablouri, inducîndu-l astfel în eroare pe strîngătorul ministru; bineînțeles că înșelătoria nu a scăpat nedescoperită la palat.

Scanned with OKEN Scanner

Casa cea mai avută în această privinţă era cea a lui Leganes, ale cărui comori fuseseră adunate din Ţările de Jos, Germania şi Italia, într-un cuvînt mai de peste tot; l-a salvat nevasta, care a declarat toate bunurile drept dotă şi singura ei avere, silindu-i astfel pe comisari să bată în retragere. A scăpat numai după ce a donat o tapiserie de preţ. Capela a fost înzestrată de preşedintele tribunalelor Castiliei; Don Fadrique de Toledo a primit pentru înzestrarea unei încăperi din palat cu obiecte de porţelan, suma de 19 000 escudos, iar pentru un covor, 25 000; le-a predat abia după ce i-au fost înmînaţi banii (7 decembrie 1633).

Era obiceiul ca în cabinetul regelui să se afle întotdeauna un dulăpior plin cu dubloni. La iniţiativa ministrului, domnii de la *Junta de obras y bosques**, consilierul Gonzales precum şi alţi favoriţi, cu totul şaizeci de persoane, s-au vorbit între ei să dăruiască regelui un astfel de *studiolo*. Era lucrat din lemn de abanos, ivoriu şi cristal; era prevăzut cu broaşte şi chei, colonete şi mici statui din aur şi argint, iar în fiecare sertăraş se găseau cinci sute de monezi de aur (treizeci de mii în total) şi cîte un bileţel cu numele donatorului.

Tablouri bune a donat întîmplarea. La sfîrşitul anului 1633 au sosit de la Neapole douăsprezece care încărcate cu lucrări de artă pe care le adunase Monterey; din acestea şi-a luat şi *Buen Retiro* partea sa. Cînd, în toamna anului 1638, regele s-a întors de la Guadalajara şi a tras la Loeches, proprietatea lui Olivares, stăpînul locului i-a oferit cîteva tablouri, însă nu multe de preţ, pe care le primise de la cumnatul său, „printre care şi un renumit Tiţian", probabil Bacchanalia lui Alfons de Ferrara, tablouri care n-au ajuns însă la vila de la *Buen Retiro*. Fratele regelui, cardinalul-infante Ferdinand, a expediat în anul 1637 şapte statui de bronz reprezentînd planetele, care

* Junta de construcţii şi păduri

Scanned with OKEN Scanner

fuseseră luate ca pradă la Liège, iar în primăvara anului 1638 *ayuda de cámara* al prințului a sosit cu un transport de 112 tablouri, între care scene mitologice, peisaje și picturi de gen ce au fost strînse ori special pictate pentru *Buen Retiro* și pentru *Torre de la Parada*.

Apoi au fost comandate artiștilor localnici piese de mai mari ori mai mici dimensiuni. În acea vreme, Spania dispunea și ea de cîțiva pictori de tablouri de format cabinet. Olivares a găsit de cuviință că peisajele lui Orrente, atît de agreate de mai marii Madridului, lucrate în genul lui Bassano, s-ar potrivi în noul palat și a poruncit (potrivit lui Palomino) să și fie adunate de peste tot, în acest scop; au putut fi găsite vreo douăzeci, cele mai reușite dintre ele înfățișînd scene din Vechiul Testament. Madrilenul Juan de la Corte (născut în 1597; mort în 1660) a pictat nenumărate scene mitologice ori biblice pentru a servi mai apoi la peisaje, însă ele nu au fost socotite demne de a figura în galerii. Unele dintre ele mai pot fi văzute încă în castelul de vînătoare Riofrio, la San Ildefonso. Collántes pare a fi fost mai important, după cum o atestă tabloul său *Viziunea lui Ezechiel* cu învierea morților (1630) precum și *Incendiul Troiei* (acum în muzeul de la Granada).

SALONUL REGATELOR
(El salon de los Reinos)

Se plănuia totuși drept o creație mai de seamă pentru pictorii Madridului, un ciclu de tablouri al căror subiect să fie inspirat din contemporaneitate. Marile războaie în mijlocul cărora fusese înjghebată această creare a păcii urmau să fie înfățișate prin acțiunile favorabile Spaniei, într-o selecție de mari tablouri istorice prezentînd Curtea și orașul Madrid. Nimic nu putea fi mai pe gustul poporului. Orașul era obișnuit să-și compenseze izolarea de teatrele de luptă din

Scanned with OKEN Scanner

mijlocul Europei, prin aducerea pe scenă a evenimentelor războiului. Astfel Calderón a înfățișat asediul și căderea orașului Breda (1625), Lope, moartea regelui șvezilor (1633), același Calderón și Antonio Coello, faptele de arme ale lui Wallenstein (1634), Quevedo, bătălia de la Nördlingen, iar un anonim, victoriile infantelui Ferdinand din 1638. Ardenta actualitate a acestor veritabile rapoarte dramatizate, sumedenia scenelor autentice de marșuri, asedii ori lupte (la care participaseră poate chiar și autorii ori actorii), alternarea celor mai crîncene realități cu prezentări alegorico-mitologice, muzică și apariții de fantome, alăturarea sublimului și a burlescului, introducerea în manieră aristofanică a unor personaje înalte ori de condiție mai joasă, care comentau secrete de stat sau de război — toate acestea se contopeau într-un tot admirabil, pe gustul tuturor categoriilor sociale. În *Gustav Adolf*, Lope nu numai că punea în gura suedezilor tot soiul de păreri puțin reverențioase la adresa capetelor imperiale și catolice, dar dădea însuși regelui lecții de guvernare, sau prezenta dezbateri serioase ale infantei cu măscăricii de la Curte. În piesa „Victoriile anului 1638" apărea o fetișcană din popor, înamorată în taină de cardinalul-infante, pe care îl urma oriunde și purta în sîn două portrete ale lui, unul în veșmînt de cardinal, iar celălalt în costum de ofițer. Publicul ținea la respectarea adevărului istoric, iar atunci cînd Lope a introdus în mod eronat *Santa Cruz* și pe Don Gonzalo în bătălia de la Lützen, a stîrnit un val de indignare.

Noul castel de plăcere nu urma să fie, conform concepției inițiale a fondatorului, nimic altceva decît un loc de recreație a regelui, potrivit cu exigențele acelui timp foarte rafinat, fapt redat de însuși numele locului. El s-a gîndit totuși să confere acestei impunătoare creații un sens mai înalt, istorico-monumental și deopotrivă național, ca un mijloc sigur de a astupa gura invidioșilor și a celor sarcastici, ținînd totodată treaz și interesul pentru război. Această intenție

se vădea tocmai în încăperea cea mai distinsă a complexului de clădiri.

„Salonul regatelor", cu bolți lucioase, arabescuri aurite și o bogată luminare din ambele laturi, își trăgea numele de la scuturile provinciilor ce aparțineau coroanei la acea vreme, așezate în pandantiv la baza cupolei. Ele grăiau despre măreața întindere a monarhiei; întindere care nu trebuia să apară însă aici ca o posesiune moștenită, ci cîștigată în luptele din urmă: prin reprezentarea unei desfășurări de forțe adecvată combaterii unei lumi ostile, luptă condusă de generalii lui Filip cel Mare, al cărui portret ecvestru figura la loc de cinste.

Douăsprezece picturi redînd acțiuni războinice, încă vii în memoria tuturor la acea vreme, precum bătălii, asalturi, eliberări ori debarcări, urmau să transforme această sală într-un panteon al faimei militare de dată recentă a Spaniei.

Cea mai veche mențiune despre această creație o întîlnim la solul florentin Serrano (28 aprilie 1635); raportul său mai inserează ici-colo cîte o știre, acolo unde inventarul și descrierile lui Ponz (*Viage*, VI, 115) păcătuiesc prin omisiuni. Tablourile lui Juan de la Corte înfățișînd Eliberarea Valenciei del Pò de către D. Carlos Coloma (1635) și cucerirea localității Acqui de către Feria (1626) lipsesc; de asemenea A. Ponz în *Viage* (VI, 115) nu menționează cucerirea cetății Jülich și nici eliberarea localității Breisach. Am adaugat eu însumi numele pictorilor la relatare, o dată cu numerele din catalogul muzeului Prado; la înființarea acestuia, majoritatea au fost dispuse în rotondă, însă două dintre cele mai interesante, *Genova* și *Valencia*, au dispărut în vremurile mai vitrege din urmă.

Tematica a fost hotărîtă de ministru, la sfatul pictorului Maino, bătrînul dascăl de desen al maiestății sale și la cel al lui Velázquez; primul a sugerat subiectele, iar cel de-al doilea artiștii-pictori. Altfel, o atare întreprindere i-ar fi fost încredințată unui pictor cu mai mare trecere la Curte, precum lui Le Brun la Versailles. În cazul

Scanned with OKEN Scanner

de față a biruit fericitul gînd de a-i pune la lucru pe cei mai buni pictori ai reședinței, care erau în număr de șapte. Maino a cerut încuviințarea să se ocupe doar de piesa de uvertură, de foaia de titlu. Pe această cale a fost evitată monotonia inerentă unor subiecte atît de asemănătoare și a fost stîrnită și emulația între artiști. În vreme ce epoca respectivă ne este reprezentată ca într-un document istoric, așa cum se oglindea ea în mințile celor mai competente personaje, avem totodată și un memorial al breslei artistice madrilene a timpului. Acești pictori ai Castiliei, cu nota lor realistă, erau făcuți parcă pentru o astfel de însărcinare; iar întrucît erau deprinși și cu pictura istorică mai de soi, temerile față de o eventuală redare banală nu se justificau. Lăudabilă este și imparțialitatea conducătorilor artistici: nu mai puțin de cinci piese au fost încredințate acelor doi pictori de origine italiană care tocmai fuseseră întrecuți de Velázquez în recenta dispută artistică: Eugenio Caxesi și Vincencio Carducho; acesta din urmă îl atacase pe pictorul nostru, fără a-i pomeni numele, în *Discursos*. Două le-au primit José Leonardo, de departe cel mai promițător din tînăra generație și Felix Castello. Cîte una fiecare, originalul Antonio Pereda și Juan de la Corte.

Prima impresie pe care ți-o dă ansamblul celor douăsprezece tablouri este cea a unei galerii de generali, un fel de *Walhalla** a eroilor spanioli. În unele, generalul, purtînd bastonul de comandant, domină atît de mult planul apropiat, încît tabloul aduce mai degrabă a portret ecvestru decît a scenă de luptă. Acel element dominant ținînd de tactică și topografie, obișnuit în marile reprezentări ale istoriei războaielor, a fost lăsat de această dată pe seama fundalului, potrivit unei anume concepții picturale. Așa încît interesul publicului a fost în mod inevitabil captat de reprezentarea, pe cît de caracteristică pe atît de

* Palatul ceresc al lui Odin (în mitologia scandinavă). Aici erau găzduiți eroii căzuți pe cîmpul de luptă.

Scanned with OKEN Scanner

vie, a acestor binecunoscuți și mult controversați comandanți de oști.

Primul tablou din această serie ne transpune într-un mod cu totul ciudat aproape la antipozi; îl vedem pe generalul-comandant al flotei de ocean, Don Fadrique de Toledo, cel care a smuls din mîinile olandezilor, în anul 1625, fortăreața principală a Braziliei, San Salvador. Dintre toate încercările suportate în această decadă de spanioli, nici una nu i-a afectat atît de mult ca periclitarea coloniilor de peste ocean de către rivalii lor pe mare. Aici nu era în joc numai onoarea, ci și cea mai însemnată sursă de venituri a regatului. Jamaica a fost pierdută tocmai în acea vreme. Acesta ar fi deci motivul pentru care luptele de pe coasta americană de est apar în patru tablouri: Alungarea corsarilor din insula S. Cristóbal de către același amiral; apoi Cucerirea lui San Juan de Puertorico de către Don Juan de Haro și a ostrovului San Martin din Antile de către Lope Diaz de Armendariz, *marqués* de Caderayta. Erau niște variațiuni pe tema expansiunii imperiale.

Seria europeană este deschisă de numele glorioase ale lui Spinola și Gonzalo de Córdoba, strănepotul acelui *gran-capitan*; primul a cucerit în anul 1622 fortăreața Jülich, iar celălalt a învins la Fleurus armatele Uniunii comandate de Ernst von Mansfeld și Christian von Braunschweig, care au mai izbutit să ajungă la graniță doar cu puțini din oamenii lor.

Odată cu izbînzile împotriva confederaților italieni, în umbra cărora se afla Richelieu, întîlnim un alt nume vestit, cel al lui Don Alvar de Bazan, în a cărui casă rangul de amiral devenise ereditar; el îl salută pe dogele Genovei (1625) cu ocazia eliberării orașului, care și-a redobîndit astfel teritoriul, ce fusese anexat aproape în întregime de Franța și Savoia.

Cea mai reușită realizare de portret dintre toate, pe care Velázquez și-a rezervat-o sieși, era cea a lui Don Carlos Coloma, un nobil valencian, autorul unei istorii a războiului cu Țările de Jos și al unei traduceri din Tacit; el cucerise

Scanned with OKEN Scanner

împotriva mareşalului de Crequi localitatea Valencia del Pó, poarta de acces pe teritoriul milanez. Ultima oară tabloul s-a aflat în casa Altamira; un german, care l-a mai văzut încă în vremea lui Joseph Bonaparte, descrie impresia stîrnită mai ales de chip, „care ieşea în evidenţă în mod straniu printre toate celelalte". Toţi aceşti generali spanioli erau puşi în umbră de genovezul Ambrosio Spinola, cu capitularea oraşului Breda; mai puţin însemnată era cea a fortăreţei Jülich. În sfîrşit, nu mai puţin de patru acţiuni războinice au fost alese dintre cele ale ducelui de Feria, Don Gomez Suarez de Figueroa. Această onoare se datora mai puţin importanţei succeselor sau propriei sale persoane, cît mai ales simpatiei trezite de soarta lui. După situaţia nouă ivită în războiul german datorită intervenţiei regelui şvezilor, Olivares l-a trimis în Germania pe acest guvernator al Milanului; armata sa a fost nimicită aproape în întregime, iar el însuşi s-a stins în Bavaria de inimă rea. Scenele înfăţişau eliberarea oraşelor renane Konstanz, Breisach şi Rheinfeld; se adăuga şi cucerirea fortului Acqui, survenită în timpul luptelor din Valtellino. Figura cea mai populară era însă cea a comandantului de la Cadiz. Nimic nu-i indignase mai mult pe spaniolii de toate stările decît acea pîngărire a pămîntului patriei, debarcarea aventuroasă a lordului Wimbledon, a cărui armată a fost pusă pe fugă, îndărăt către corăbii; operaţie pe care moşneagul suferind de podagră, Don Fernando Giron, a condus-o dintr-o litieră. Regele fusese cu greu reţinut să nu dea fuga la faţa locului. Vîlva dorinţei unanime de sacrificiu i-a oferit lui Olivares un excelent prilej de a mai turna gaz peste focul cam scăzut al gustului naţional pentru mînuirea armelor; a făcut încercarea de a obţine pentru stat înfiinţarea unui fel de armată permanentă. Scurtul episod i-a adus lui însuşi titlul de general al cavaleriei spaniole.

Oricum am judeca astăzi selecţia acestor fapte de arme, unele strălucite, altele cît se poate de mărunte, de bună seamă că ele erau potrivite

Scanned with OKEN Scanner

pentru a înfăţişa miraculoasa prezenţă a puterii spaniole în lumea veche şi cea nouă, pe vechile ori noile teatre de război ale Europei, oriunde se ducea lupta pentru hegemonie sau pentru credinţa cea dreaptă. Ce anume încercau să simbolizeze cele douăsprezece munci ale lui Hercule pictate în aceeaşi sală de Francisco Zurbarán, nu constituie un secret pentru nimeni. La fel de bine se întrezărea şi intenţia de a-l linguşi pe tînărul monarh care inaugurase o dată cu suirea pe tron această eră de războaie şi victorii: toate au avut loc în primii paisprezece ani ai domniei lui. Şi fiindcă nu era nici un secret că această politică belicoasă îi era inspirată de Olivares, galeria conducătorilor de oşti a devenit astfel o apologie şi o preamărire a acestui consilier atît de controversat. Tocmai către aceasta ţintea ministrul, repurtînd de la bun început un succes deplin. El cunoştea prea bine influenţa pe care o aveau astfel de exhibiţii ale puterii naţionale asupra maselor, dispuse oricînd să accepte sacrificiile cerute, să treacă cu vederea erorile, crimele sau promisiunile viitoare, atîta vreme cît reuşea să le aţîţe spiritul naţional cu ajutorul himerei expansioniste.

Pictorul-conducător şi-a permis să purceadă în tabloul-uvertură la un soi de comentariu al istoriilor, un fel de cheie la îndemîna celor care doreau să le priceapă. Pe o scenă aflată în partea dreaptă, probabil pe o insulă (Taperica), faţă în faţă cu San Salvador, poate fi văzută în locul actorilor, sub un baldachin, o tapiserie cu o tratare alegorică într-un bogat chenar cu motive groteşti. Pe ea se află Filip în armură aurită, între Minerva, din mîna căreia primeşte o ramură de palmier şi Olivares, de asemenea în straie de luptă, care ţine în mîna dreaptă o spadă lungă, înfăşurată cu ramuri de măslin; cei doi îl încununează pe tînărul rege cu lauri. Ei calcă în picioare trupurile unor demoni: Răzmeriţa şi Erezia. În faţa scenei, în chip de personaj principal, şade Don Fadrique care, asemenea unui rapsod de tîrg, povesteşte sîngeroasa istorie unui public ce formează grupul cel mai însemnat al tapiseriei.

Scanned with OKEN Scanner

Este o ceată de supuși, în genunchi și cu mîinile ridicate spre cer, care par a mulțumi pentru pacea mult așteptată, cam amenințător totuși, al cărei preț a fost toată această vărsare de sînge. Călugărul nostru predicator (Maino), credincios prescripțiilor ordinului, a socotit că este de datoria sa creștinească să ne înfățișeze alături de apoteoza mai-marilor pămîntului, înveșmîntați în straie scumpe și reversul gloriei, cît se poate de realist, scoțînd plastic în evidență mizeria omenească, prețul tuturor ambițiilor. Un soldat grav rănit zace pe jos, la stînga, în fața scenei; niște femei sărmane încearcă să-i aline suferințele; o mamă deznădăjduită cu copiii ei se află în preajmă, iar un băiețaș se apropie plîngînd. Rănitul nu este decît un anonim din marea sumă a miilor, despre care publicul se exprima cu atîta indiferență, la fel ca despre ducații ce îi erau extorcați.

De fapt avem de-a face cu trei tablouri: ilustrarea acțiunii, răniții și apoteoza lui Filip al IV-lea. Artistul a transpus întreaga alegorie cu simț artistic și mult tact, într-un *paño historiado*. Ciudat este tonul cît se poate de palid al tabloului, chiar și la înfățișările din planul apropiat, mai ales dacă îl comparăm cu celelalte lucrări pline de culoare ale artistului. Probabil că prin acest ton dorea să sugereze efectele de lumină ale zilelor tropicale.

Aceste douăsprezece acțiuni războinice valorau pentru diriguitorul politicii spaniole doar ca un preludiu la alte fapte și mai mărețe, pe care viitorul nu prea îndepărtat urma să le dezvăluie. În anul în care este menționat pentru prima oară planul de realizare al tablourilor, izbucnește și războiul cu Franța. Chiar și această ciocnire, care urma să doboare pentru totdeauna puterea Spaniei, a adus cu sine cîteva victorii strălucite, care i-au întărit ministrului credința în steaua sa. Nu văzuseră oare parizienii anului 1636, de pe înălțimile de la Montmartre, fumul satelor incendiate

Scanned with OKEN Scanner

din Picardia, care vestea apropierea cardinalului-infante și a lui Toma de Savoia? Armata marelui Condé, care cutezase să pună piciorul pe pământul Spaniei, nu a fugit oare în mare dezordine din asediata Fuenterrabia înapoi către corăbii? Festivități cum erau cele de acum, desfășurate în marele teatru de la *Buen Retiro*, nu mai cunoscuse Spania nicicînd. Pentru a-l amuza pe melancolicul rege, se cheltuiau adesea într-o singură seară sute de mii, în timp ce soldații se sfîrșeau de foame pe cîmpiile însîngerate ale Flandrei și Lombardiei, iar generalii trebuiau să renunțe la planurile lor strategice, fiindcă Madridul nici nu voia să audă de trimiterea vreunui ajutor. Fermecați de aceste magnifice serbări, cei din Madrid erau încredințați că vremurile lui Carol Quintul s-au reîntors, ba chiar că vor veni altele și mai mărețe. Anul 1638 a fost socotit drept cel mai fericit an al domniei lui Filip al IV-lea, iar la finele lui a fost pusă în scenă piesa *Las victorias del año 1638*. I s-a mai adăugat și o neașteptată veste care privea destinul familiei. La 30 septembrie, Ferdinand, guvernatorul Țărilor de Jos, avea ocazia să-și felicite regescul frate pentru nașterea la Paris a nepotului Louis, „care s-a ivit acolo după atîția ani, asemenea unei minuni". „Deie Domnul — scria el — ca acest eveniment să fie un prilej pentru încheierea unei păci cît mai favorabile!" Soarta se pregătea însă să-i joace Casei regale tot soiul de feste. Abia trecuse un an că, aidoma slovelor de foc biblice, pierderea Portugaliei și marea răscoală din Catalonia aveau să prevestească dizgrația influentului conte-duce (*conde-duque*) și ruina imperiului lui Filip al II-lea.

PREDAREA ORAȘULUI BREDA
(El Cuadro de las Lanzas)

Predarea orașului Breda se situează fără îndoială în fruntea puținelor compoziții de dimensiuni

Scanned with OKEN Scanner

mari ale lui Velázquez și aceasta din pricina subiectului. Dacă alte tablouri îl captivează poate mai mult pe cel avizat prin finețea execuției lor, aici omul este acela care ni se dezvăluie înainte de toate.

Asediul cetății Breda trecea drept cel mai însemnat eveniment strategic al timpului, un capitol de istorie militară și era pus pe același plan cu asediul orașului Ostende, fapta de arme cea mai importantă de pînă atunci a aceluiași comandant de oști. Pentru reluarea politicii războinice față de Statele Generale, era un început cît se poate de promițător.

Breda, așezată în Brabantul nordic, aproape de granița cu Olanda, „ochiul drept al Olandei", a fost ocupată în 1567 de ducele de Alba; pierdută în fața lui Hautepenne, a intrat apoi prin vicleșug, în 1590, în stăpînirea Casei de Orania. Pentru spanioli ea reprezenta „zidul de apărare (*antemurale*) al Flandrei"; acum le stătea aidoma unui ghimpe în coastă: „refugiul conspiratorilor", portița către Brabant, o necontenită amenințare a Anvers-ului. Era reședința familiei de Orania, care poseda aici un frumos castel fortificat, cu minunate grădini; Mauriciu o numea *Tempe* a sa. În catedrală se afla un încîntător monument al lui Engelbert II, general al lui Carol al V-lea, care dăruise orașului cinci bombarde; aici l-a primit Wilhelm de Orania pe prințul Filip cu ocazia vizitei acestuia în Flandra (1552). Întărită natural, Breda fusese transformată într-o fortăreață-model, înfăptuire la care Mauriciu a participat din plin și tot acolo a luat ființă o academie militară frecventată de francezi, germani și englezi; garnizoana era alcătuită din elita soldaților bătrîni.

În anul 1624 s-a impus în Spania ideea că trebuie întreprins ceva. Răgazul intervenit în războiul german a permis aducerea unor trupe imperiale. Planul de a ataca această fortăreață care trecea drept inexpugnabilă, a întîmpinat în consiliul de război o opoziție aproape unanimă Bătăioșii căpitani s-au speriat, puși în fața pers-

Scanned with OKEN Scanner

pectivei de a zăcea nemișcați acolo o iarnă întreagă, sau poate ani în șir. Se pare însă că de la Madrid a sosit o depeșă laconică: *Marqués — sumais Bredá — Yo el Rey**. Spinola a simulat un atac împotriva localității Grave, pentru a-și surprinde apoi ofițerii cu ordinul de a înainta spre Breda. Calculul reprezenta aici totul. Khevenhiller notează: „Adeseori se închidea ore de-a rîndul cu inginerul Giovanni de'Medici, cavaler al ordinului San Jago, și-și făcea socoteala cam la cît putea să se ridice costul asediului, cît timp era necesar, de ce efective militare era nevoie; s-a gîndit și la situațiile neprevăzute ce puteau să se ivească, pentru ca, în cunoștință de cauză, să facă apoi față la toate".

O bucată de vreme asediul a fost luat în rîs. Spinola avea de-a face totodată cu armata lui Mauriciu și trebuia să se apere de cei asediați care nu iroseau nici un foc. Un glonte a răzbit pînă în cortul său, iar altul a smuls zăbala calului pe care se afla. Greutățile reaprovizionării erau foarte mari. A fost ridicată o fortificație dublă, în incinta căreia se aflau 70 de bastioane și tranșee; marșul prin ele dura cinci ceasuri încheiate. Pentru a scurta durata micului război, o parte din împrejurimi a fost inundată. Puterea lui de muncă întrecea orice închipuire. Mai tîrziu, a pus el însuși reușita pe seama circumspecției sale. Și-a înzecit puterile asemenea lui Cezar, ajuna zile întregi, dormea la un loc cu soldații și nu și-a pierdut nici o clipă sîngele rece. Mauriciu s-a stins înainte de încheierea asediului și ultima sa întrebare, plină de temei, a fost cu privire la soarta cetății. Succesorul său, Heinrich-Friedrich, a făcut în luna mai, atunci cînd proviziile erau pe sfîrșite, o tentativă disperată de despresurare; a trebuit să se retragă însă, după o luptă sîngeroasă.

Ochii tuturor erau ațintiți spre acest mic colț de lume; părea că prețul luptei nu mai este un oraș, ci un întreg imperiu; în afară de olandezi

---

* Marchize — supune Breda — Eu regele

Scanned with OKEN Scanner

luptau și italieni, germani și francezi. Cei mai mari doi comandanți de oști ai timpului s-au înfruntat aici, punîndu-și onoarea în joc. Aceasta o afirma și prințul Vladislav al Poloniei, care sosise în tabără în misiune de cercetare. Mai tîrziu a descins acolo și contele Wolfgang von Pfalz-Neuburg, care venea de la Madrid. Ieșea odată mai mult în evidență aspectul pe care îl luase acest asediu care nu se mai termina și despre care arhiducele Albrecht ar fi spus că nu mai este un război al cărui scop e victoria, ci o adevărată academie militară.

Condițiile capitulării erau dintre cele mai onorabile la care au fost supuși vreodată niște asediați și cît se poate de potrivnice simțămintelor armatei, cu toate că Spinola fusese informat, printr-o depeșă capturată, că garnizoana se afla la capătul puterilor. Era însă încredințat că vitejia lor merita o recunoaștere: un cuvînt greu de spus în această privință l-au avut capriciile norocului în timpul asediului, precum și moderația de care dăduse dovadă în trecut familia de Orania. Bătrînul guvernator Justin de Nassau, un frate natural al lui Mauriciu, urma să iasă cu toți ofițerii și soldații, „așa cum se cuvine unor bravi ostași, cu puștile încărcate și în formație de luptă; pedestrașii în răpăit de tobă, cu steagurile desfășurate, purtînd în mîini ghiulele și fitiluri aprinse; călărimea în sunet de trompete, cu flamurile înălțate, înșeuată și înzăuată ca în plină campanie". S-a încuviințat să fie scoase patru tunuri și două mortiere; de asemenea, întregul mobilier al prințului de Orania; li s-a făgăduit tuturor locuitorilor că vor fi lăsați slobozi ș.a.

Capitularea a fost semnată la 2 iunie 1625, iar ieșirea din cetate și predarea cheilor a avut loc la 5 iunie. Garnizoana și guvernatorul au părăsit orașul prin poarta cea mare; coloana era deschisă și încheiată de călăreți, care își pierduseră însă mai toți caii. Altminteri oamenii arătau destul de bine, chiar mai bine decît asediatorii. Coloana s-a îndreptat către tabăra baro-

Scanned with OKEN Scanner

nului de Balançon, ale cărei întărituri fuseseră străpunse în vederea predării cheilor. Aici Spinola îl aştepta pe comandant, înconjurat de principi, nobili şi ofiţeri, cu toţii călare. Ceremonia s-a desfăşurat apoi întocmai cum ne apare înfăţişată în tabloul lui Velázquez.

Fără doar şi poate că un asemenea eveniment urma să aibă un răsunet larg. Îndată după capitulare, s-a hotărît să fie păstrate pentru posteritate, animate cu scene verosimile prin mijlocirea artelor plastice, creaţiile vremelnice ale tehnicilor de asediu şi apărare. Chiar în acelaşi an Jacques Callot, aflat în Lorena, a fost chemat de guvernator la Bruxelles unde, după o amănunţită documentare, a gravat cea mai mare stampă a sa cu subiect de război, întemeiată pe o perspectivă a fortăreţei, executată cu precizie topografică de inginerii locului.

Cînd ştirea a ajuns la Madrid în dimineaţa zilei de 15 iunie, a avut loc o explozie de bucurie cum nu se mai pomenise din ziua victoriei de la Lepanto (potrivit lui Alvise Corner). Cei de la palat tocmai se pregăteau pentru procesiunea la capelă, regele l-a rugat pe nunţiu să oficieze în persoană Te Deum-ul care a fost intonat apoi în toate bisericile Madridului. Spinola a dobîndit gradul de mare comandor al Ordinului San Jago. Spaniolii au pus succesul pe seama „forţei lor de neînvins", iar Olivares a exclamat, aruncînd o privire piezişă spre solul veneţian: „Izbînda noastră a fost obţinută împotriva întregii lumi". Această idee este ilustrată şi de piesa lui Calderón.

Apriga poftă de luptă a căpitanilor şi trupelor spaniole, dispreţul lor pentru alte naţiuni, aversiunea faţă de orice erezie precum şi zeflemeaua cu care treceau peste toate încercările grele, nu puteau fi zugrăvite decît de un poet care participase şi el odinioară la asemenea campanii. Multe informaţii autentice se găsesc într-însa; doar comandanţii cad adesea în emfaza unui Don Espadachin. La dreapta lui Spinola se află Don Gonzalo de Córdoba, strănepotul acelui *gran capitan*, iar nume ca Bazan ori Pimentel sînt

Scanned with OKEN Scanner

preamărite potrivit cu meritul fiecăruia; nu lipsesc nici părerile despre italieni și flamanzi (*flinflones*). În realitate cucerirea fortăreței Breda a fost opera strategiei italiene, a abilității inginerești și în parte chiar a cutezanței acestui popor. Afirmație susținută și de episodul cel mai sîngeros din acest război: încercarea de despresurare întreprinsă de Heinrich-Friedrich; misiunea de a respinge această ultimă amenințare cu adevărat gravă a desăvîrșitului asediu a revenit tocmai italienilor conduși de Carlo Romá. În Spania se dădea uitării, atunci cînd se vorbea cu dispreț despre aptitudinile militare ale italienilor, că multe din biruințele proprii au fost cîștigate datorită napolitanilor ori celor din Lombardia. Această națiie, spune Vendramin (relatare din 1595), n-a avut niciodată noroc pentru ea însăși, doar în alianță cu alții a fost în stare să se comporte bine.

Chiar de la începutul anilor treizeci se aflau la palat două reprezentări de dimensiuni foarte mari, executate tot în genul topografic. Într-una, expusă în „încăperea de lucru pe timp de vară a regelui", putea fi văzut marchizul de Leganés cu descrierea în mînă; cealaltă zugrăvea în planul apropiat vizita guvernatoarei Isabela, după capitulare. Aceasta avea drept pereche asediul de la Ostende. Este menționantă și o reprezentare de dimensiuni mai mici. Încă și astăzi muzeul Prado posedă două tablouri din aceeași categorie, care aparțin unei suite de reprezentări ale unor asedii, pictate de Pieter Snayers; unul, o perspectivă cu caracter militar a cetății Breda și a locurilor din preajmă; celălalt, probabil cel din inventarul de la 1636: chipurile personajelor istorice sînt retușate de o mînă expertă.

Potrivit relatărilor martorilor oculari, cei doi comandanți de oști descălecaseră. Spinola îl aștepta pe comandant înconjurat de o „cunună" de principi și militari de stirpe înaltă; iar acesta a apărut cu familia, cu rude și cadeți distinși ai academiei militare, care fuseseră prinși de asediu în cetate. Spinola l-a salutat și îmbrăți-

Scanned with OKEN Scanner

șat pe comandant cu o privire prietenoasă *(humaniter salutans)*, cu cuvinte încă și mai prietenoase, elogiind vitejia și fermitatea apărării.

În pomenita călătorie pe mare de la Barcelona la Genova, din anul 1629, Velázquez făcuse parte din cei apropiați lui Spinola; tragica catastrofă întîmplată curînd după aceea, anume asediul de la Casale, probabil că l-a apropiat și mai mult de el decît de alți contemporani, care ne relatează adînc mișcați cum a pierit Spinola, abandonat jalnic și greu rănit în onoarea lui de ostaș, cu sufletul și mintea cernite. Sonetul lui Quevedo dă expresie tocmai acestei stări sufletești.

En Flandes dijo tu valor tu ausencia,
En Italia tu muerte; y nos dejaste, Spínola,
*Dolor sin resistencia.**

Pictorul el însuși dorea să lase posterității un monument al acestuia, în timp ce a zugrăvit cum numai el era în stare înfățișarea acelui bărbat nobil, unul dintre cei mai omenoși comandanți de oști din vremea sa. Poate că a și făcut o schiță a generalului în timp ce se afla pe corabie. Nu mai avem de a face cu chipul fin, puțin alungit, din anii asediului de la Ostende, și nici cu imaginea de maturitate senină a acestui mare strateg care ne apare în tabloul lui Mierevelt; este chipul cu fruntea înaltă și părul sur, astfel cum ni-l reprezintă frumoasele portrete ale lui Rubens și Van Dyck. La Madrid avea adeseori accese de friguri din care se scula cu greu. Velázquez însă era în stare să insufle acelor trăsături o anume viață, care se destăinuia pictorului doar printr-o legătură intimă.

Echilibrul și francheța pe care se întemeia firea maestrului, pecetluiesc și această compoziție. Singură clipa predării cheilor contează, cu tot ceea ce este legat de aceasta; tot restul se află doar în strictă concordanță. Panorama cetății lipsește,

---

* În Flandra și-a spus valoarea absența ta,
În Italia moartea; iar părăsitul nostru Spinola,
Durere fără consolare.

Scanned with OKEN Scanner

locul ei se află la capătul din stînga al pînzei. În schimb, ambii comandanți apar cu suita îngrămădită în jurul lor, în spatele căreia, dincolo de cadru, urmează oștile. Populareа spațiului dă importanță momentului. Guvernatorul a sosit în fruntea infanteriei în tabăra de la Tetteringen, unde îl aștepta Spinola. Abia au descălecat amîndoi, că cercul se deschide de îndată. „Cu toții se trag înapoi", și își descoperă capetele în tăcere. Mișcarea mîinii flamandului luminat din plin, căruia un camarad dă să-i șoptească ceva, pare să comande liniște. Justin se îndreaptă către Spinola, însă acesta îi vine în întîmpinare; în timp ce guvernatorul îi adresează cuvîntul și îi întinde cheia, celălalt se apleacă și îi pune mîna pe umăr. În gest și privire se contopesc eleganța distinsă, cu blîndețea firească și rafinamentul italian. Comandantul victorios îl compătimește pe viteazul bărbat și parcă ar dori să-i ușureze amărăciunea clipei. Chiar și cel care nu cunoaște relatarea evenimentului, va pricepe din tablou totul, așa cum stă scris. Cuvintele nu sînt transmise, însă se poate ca afirmațiile reale din versurile lui Calderón să fi stat la bază. Justin de Nassau ar fi vorbit apoi despre amărăciunea clipei, fără să ascundă că vede în acest deznodămînt doar opera sorții, care este în stare să răpună și cele mai mîndre imperii. Spinola, la rîndul său, i-a lăudat vitejia: vitejia celui învins sporește onoarea învingătorului. Comandantul se uită atent în ochii generalului, oarecum surprins. Cu greu ar fi putut pictorul să-i facă un portret; era un moșneag: *insigni canitie venerabilis*,* spune Hugo.

Alegerea unui sentiment cît se poate de omenesc, ca motiv principal al unei lucrări plastice, este o idee care nu i-ar fi trecut prin minte oricui. Astfel, pictorul grec al bătăliei lui Alexandru cel Mare (care nu amintește doar prin lănci și cai de tabloul nostru), l-a înălțat pe învinsul

---

* Semne vrednice de cinste

Scanned with OKEN Scanner

Darius, care-şi deplînge propria-i soartă, în faţa vasalilor ce se jertfesc pentru el.

Numele celor care se aflau în preajma comandantului ne sînt şi ele cunoscute. Erau prinţul Wolfgang von Pfalz-Neuburg, Don Gonzalo de Cordoba, contele de Salazar, contele Heinrich van den Bergh (Vargas) şi doi principi saxoni. Urmau apoi treizeci de colonei. Pictorul avea căderea să-şi permită unele licenţe, ori să scoată în relief anumite personaje. Bătrînul din spatele lui Spinola, care se sprijină cu ambele mîini într-un baston, este poate căpetenia taberei în care a avut loc solemnitatea, Albert Arenbergh, baron de Balançon, comandantul cavaleriei flamande, care şi-a pierdut un picior în timpul asediului, o figură favorită a lui Calderón. Cel de-al doilea, în armură, poate fi după trăsăturile feţei Wolfgang, care desigur că în tabloul lui Van Dyck nu avea încă o frunte atît de pleşuvă. Acel chip prelung, din spate, ne aminteşte de portretul făcut de Van Dyck lui D. Carlos Coloma, comandant al infanteriei care şi-a început cariera în acest corp în 1588, pornind de la gradul de lăncier. În ceea ce îl priveşte pe tînărul din partea dreaptă, s-a presupus a fi un autoportret; prin faptul că nu şi-a scos pălăria, pare a nu face parte din cercul mai distins din mijloc.

Guvernatorul nu putea să apară cu însoţitori mai strălucitori; îl însoţeau unul dintre ostateci, Carol-Filip Le Comte, soţia, fiii şi nepoţii, cît şi un fiu al prinţului Emanuel de Portugalia, urmaşul fiicei lui Wilhelm de Orania, Emilia, şi a bastardului Antonio. Ca urmare a aşezării în diagonală a axei, grupul apare privitorului într-o poziţie întoarsă şi în umbră. Această poziţie puţin fericită era dealtfel comodă pentru pictor, care nu dispunea ca modele decît de ostaşi.

Grupul olandez nu prea purta semnele celor douăsprezece luni de asediu; ofiţerii inamici îşi arătau cu voce tare admiraţia.

Un pictor obişnuit ar fi îndreptat ochii celor din jur spre cei doi comandanţi, conform tipi-

Scanned with OKEN Scanner

culuí atitudinilor. În afară de capul, întors iscoditor, al celui care ține calul, în partea spaniolă doar bătrînul colonel cu baston îl fixează pe guvernator. E firesc să se uite și el la oamenii care i-au zdrelit piciorul. Toți ceilalți privesc în diferite direcții. Passavant o denumește „compoziție răsfirată". Acolo însă unde accentul cade pe auz, nu mai contează abaterea atenției prin ochi.

Spaniolii, flegmatici prin natură și educație, nu trădează nici un fel de emoție în expresia feței sau atitudine; cu mult mai vie este mimica olandezilor.

Caii, costumele și armele, privite desigur cu un ochi expert, sînt neîntrecut redate în culoarea și textura lor. Ele singure pot reține îndelung privirea. Nici Frans Hals nu poate să prindă mai bine croiala bufantă a portului olandez. Grăitoare în acest sens sînt de pildă cizmele, respectiv cele ale lui Spinola și ale comandantului. Pictorul de scene istorice nu poate decît să-l invidieze pe Velázquez pentru astfel de costume, cît și pentru avantajul deosebit de a fi văzut oamenii mișcîndu-se în ele. Astăzi nu-ți rămîne decît să alegi între un port ridicol și demodat după cîțiva ani și încremenitele forme arheologice.

În spatele grupului spaniol poate fi observat un corp de lăncieri, stegarul *(alférez)* și un flautist. Îndreptați către trupele care defilează, ei întorc spatele scenei; doar doi dintre ei privesc spre noi. Oarecum ieșite din comun sînt cele 29 de lănci din lemn de frasin (cărora tabloul le datorează denumirea) care, în afară de patru, stau riguros vertical, brăzdînd mai bine de o treime din peisaj și cer. Unii le-au considerat ca fiind lipsite de gust. Inimile spaniolilor băteau însă mai tare la vederea lor. Paralelismul rigid era un simbol al disciplinei care făcuse din infanteria spaniolă, multă vreme, o spaimă a Europei. Abia trecuse o decadă de la expunerea primului tablou al lui Leonardo, cînd acest lan cu spice de fier a fost secerat de Condé în bătălia

Scanned with OKEN Scanner

de la Rocroy (1643) — pentru a nu se mai înălța niciodată.

În ciuda umplerii planului apropiat, pictorul a știut să-și procure o vedere cît se poate de largă și depărtată în fundal. Aceasta aparține și ea frumuseților lăudabile ale tabloului. În intervalul dintre cele două grupuri poate fi văzută, în lumina limpede a dimineții de iunie, trecerea în marș a garnizoanei. În spate apar din nou lăncile spaniolilor. Registrul median este închis de o tranșee a incintei interioare. Norul de fum ce se ridică în partea stîngă, provine de la un mare incendiu; alte coloane de fum, care indică și locul taberelor, se trag de la focuri de sărbătoare ori salve de tun.

Detaliile din depărtare, oarecum șterse, sînt amplasate judicios, ca și în pînza de mari dimensiuni a lui Snayers. Punctul din mijloc este stația construită de Paul Baglioni. Oglinda de apă din stînga, tăiată de dig („digul negru"), face parte din dispozitivul de inundare cu care Spinola dorea să-și asigure liniștea din partea armatelor garnizoanei. În lunca din spate poate fi văzut firul argintiu al rîului Merka, care prelua în oraș apele rîuleţului Aa. Bineînțeles că apele mării, aflate la o depărtare de peste zece mile, nu sînt vizibile.

În toate se simte parcă o ușurare, natura pare ea însăși să făgăduiască, în adierea proaspătă a dimineții, o nouă viață plină de armonie.

Mengs susținea că „lucrarea conține întreaga desăvîrșire pe care era în stare s-o ofere subiectul, totul fiind redat cu cea mai înaltă măiestrie". Impresia de mulțime este obținută cu personaje puține, parcă întinse nelimitat pe suprafață mică. Aportul coloristului genial a fost aici tot atît de mare ca și cel al desenatorului. Compoziția reunește transparența naraţiei cu toate calitățile unei grupări picturale: echilibrul maselor despărțite diagonal, concentrarea interesului asupra personajelor principale și o subordonare treptată a celorlalte. S-a remarcat că nu a lucrat decît cu culori potrivite locului, grase, suculente,

Scanned with OKEN Scanner

deopotrivă delicate ori transparente; puține sînt chipurile care să aibă același ton al pielii. Paleta coloristică este cea din tablourile ecvestre. Cerul și zarea, cu suprafețele lor ample, răcoroase, albastre-verzui, străbătute de luciul alburiu al apei sau al norișorilor de praf de pușcă, constituie fondul pentru personajele calde, îndestulate de culoare, ale planului apropiat, cu umbrele lor roș-brune, pînă la robustul armăsar pag din colțul drept al pînzei. Și în această parte s-a îngrijit de puncte luminoase, ca de pildă prințul cu tunica albă, scăldată de soare (îți amintește de *Rondul de noapte* al lui Rembrandt), ori luciul armurilor și al mătăsurilor țesute cu fir de aur, mantia albă a personajului din extrema dreaptă, sau flamura cu pătrate albastre și albe. Cea mai puternică deschidere de lumină a potrivit-o la mijloc și în planul median, pe unde trupele trec la defilare; acest loc îi oferă totodată fondul luminos pentru cei doi protagoniști. Lumina vine din stînga, deci de la sud-vest (solemnitatea a avut loc la ora zece dimineața) și cade spaniolilor drept în față. Porțiunea cea mai strălucitoare este fruntea lui Spinola. Totul se scaldă parcă într-o mare de aer.

Este o ceremonie militară, însă una în care este rezumată și pecetluită o lungă epopee de lupte între doi adversari puternici ce s-au înfruntat punînd la contribuție forțele naturii, ale priceperii și voinței omenești. Toate cele săvîrșite de acești bărbați puternici, isteți și curajoși, fortăreața fiind în joc, întreg acel patos, se concentrează în clipa de față aidoma unui jurămînt de ostaș.

Însă gîndul pe care ți-l stîrnește, te poartă mai departe, de la trecut spre viitor. Aceste siluete nu fac altceva decît să lumineze întreaga panoramă a luptei dintre două popoare și două credințe. Tabloul de față, ieșit de sub penelul pictorului curții spaniole, celebrează un succes spaniol, obținut prin conlucrarea a patru națiuni, sub conducerea unui comandant genovez. Acest generalisim spaniol, aduce prinosul său curajului unui comandant olandez, unui conducător de

Scanned with OKEN Scanner

rebeli și eretici. Tocmai nepotul lui Filip al II-lea, care pusese la cale asasinarea lui Wilhelm de Orania, a fost acela care a cerut pictorului său un tablou în care un urmaș al lui Alba salută și elogiază un membru al familiei de Orania. Nu a dorit cumva creatorul tabloului să exprime părerea, dominantă încă de pe atunci, potrivit căreia Provinciile unite trebuiau să fie recunoscute ca stat suveran și solii lor primiți în vechea reședință a lui Filip al II-lea?

Cineva a afirmat, chiar după ce a vizitat muzeul din Madrid, „că Velázquez ar fi fost lipsit de calitățile necesare cerute de problemele sferelor spirituale, mai înalte, ale artei".

Ce înseamnă însă „sferele spirituale mai înalte ale artei"? Este oare vorba de pictura de concepție, sau de cea de șablon? ca aceea din tavanul poleitei săli cu șaisprezece coloane din palatul Serra de la Genova, unde Spinola, în chip de profet, se înalță către ceruri înconjurat de tot felul de arătări alegorice? Era oare nevoie să fie de față și Minerva cu cocoșul, Hercule cu un hîrleț și divinitatea rîului Merka?

Sau este expresia unor procese sufletești și priceperea unei dispoziții, pe care de fapt se întemeiază măreția lui Rafael? În această privință *Predarea cetății Breda* poate sta oricînd alături de *Încăperea lui Heliodor*. Au existat însă critici iritați de faptul că Velázquez nu a mai pictat nimic altceva în genul istoric, decît acel 5 iunie 1625.

Puține tablouri cuprind atît de rare locuri comune (aceasta înseamnă retorică goală ori șabloane); la puține le-a fost hărăzit atît de mult duh (artistic și uman); puține îndeamnă atît de mult la gîndire și încă și mai puține dau în vileag un artist înzestrat cu o atît de aleasă noblețe sufletească.

Din cu totul alte considerente este criticat, mai de curînd, tabloul lănciilor. În timp ce bine cumpănita judecată a lui Émile Michel îl consideră din punct de vedere al unui tablou pur istoric drept un model inegalabil, artistic gîndita compoziție, conformă realității, cît și solemna ei

Scanned with OKEN Scanner

demnitate, i-a indispus pe proaspeţii doctrinari care, prin ochelarii sectarismului, nu au fost în stare să vadă în ea altceva decît „platitudine decorativă".

Există mai multe schiţe pregătitoare ale unora dintre personaje. În colecţia Bibliotecii *Nacional* se află o schiţă în cărbune pe hîrtie albă, în care contururile sînt trasate mai vag. Personajul principal este străjerul din spatele calului lui Spinola, desenat în întregime, cu braţul sprijinit în şold. Alături, în dreapta, doar jumătate ca mărime, tînărul ce ascultă, care ridică două degete. Pe verso-ul aceleiaşi foi, mult mai mic, cu conturul foarte şters, se află Spinola. În afară de acestea se mai află doar un desen în contur al soldatului cu puşca la umăr. În schimb, desenul de la Luvru, provenit din colecţia lui Mariette, are contururi mult mai precizate. Poate fi văzut calul şi grupul principal de lîngă generalul spaniol, fără cealaltă jumătate olandeză. Poate constituie prima eboşă. Aşa numita schiţă în culori, cunoscută din articolul plin de duh a lui Théophile Gautier, nu este altceva decît una din acele cópii ce apar adesea, lucru ce poate fi intuit dealtfel şi din descriere. Acelora pe care îi fericesc astfel de descoperiri, le-aş sugera un tablou în care ar putea fi vorba de un prim imbold pentru schema compoziţiei. Rubens a fost cel care a conceput decoraţiile destinate intrării triumfale în Anvers a cardinalului-infante Ferdinand; pe arcada de la biserica Saint Georges putea fi zărită printre altele întîlnirea atît de des redată, a guvernatorului infante cu cumnatul său regele Ungariei, în regiunea bătăliei de la Nördlingen (2 sepetembrie 1634). Oricărui vizitator al galeriei de la Prado i-ar veni îndată în minte, la vederea acestei schiţe executată şi gravată de van Tulden la Viena, tabloul lui Velázquez. Se observă aceeaşi aşezare în diagonală, cele două personaje aplecate unul către celălalt şi, în dreapta, calul cu străjerul ca elemente de contrast. Probabil că infantele s-a în-

Scanned with OKEN Scanner

grijit să fie aduse de la Madrid reproduceri ale acestor schițe rubensiene.

Predarea cetății Breda a fost menționată pentru prima oară în inventarul efectuat la *Buen Retiro* după moartea lui Carol al II-lea (1701); tabloul era evaluat la 500 de dubloni. Era expus acolo, într-o ramă aurită, între tabloul cu aceleași subiect al lui Leonardo și *Eliberarea Genovei* de Pereda. Din 1772 apare în noul palat, în anticamera infantei, Spinola fiind denumit aici Leganés. În inventarul lui Carol al III-lea din 1789 *(Pieza de vestir)* este prețuit la 120 000 reali.

Părerea că tabloul ar fi fost pictat în 1647 nu este decît o simplă presupunere. Probabil că aceasta s-a întîmplat mult mai devreme. Către sfîrșitul anilor treizeci, episodul cuceririi cetății Breda fusese dat oarecum uitării, din pricina altor evenimente, avantajoase sau mai puțin favorabile, care au agitat spiritele acelor vremuri. O îndrăzneață incursiune a lui Condé și asediul unei fortărețe de graniță, au fost respinse cu brio; însă curînd după aceea Portugalia și Catalonia au fost pierdute. Chiar și Breda fusese reluată de olandezi, doisprezece ani mai tîrziu, (1637), în condiții foarte puțin onorabile pentru spanioli. Renumitul asediu nu mai putea stîrni acum decît simțăminte de jale. Readucerea lui în actualitate prin reprezentarea predării cetății, s-ar fi potrivit mai degrabă spiritului războinic plin de nădejdi, din deceniul al patrulea. Această concluzie este sugerată și de maniera de a picta; ea este cea a portretelor ecvestre din a doua jumătate a anilor treizeci.

CALDERÓN ȘI BUEN RETIRO

Am luat cunoștință mai sus de latura faptică a creării complexului *Buen Retiro*; pentru înțelegerea tabloului istoric nu se cade oare să cercetăm și felul în care se oglindea creația conteluiduce în conștiința spaniolilor din acele vremi?

Scanned with OKEN Scanner

Acestor evenimente ale domniei lui Filip al IV-lea le-a dedicat și Calderón, în întregime, talentul său și, cum era de așteptat, a folosit mai toate strunele poetice ale lirei sale.

Pentru serbarea mitologică *Los tres mayores prodigios* (Cele trei mari minuni), se pare că tema i-a fost indicată dinainte; poate că tocmai de aceea nu și-a putut da întreaga măsură. Se plănuise ceva cu totul aparte; piesa prezintă în trei acte aventurile lui Jason, Tezeu și Hercule pe trei continente, pe o scenă compartimentată în trei, totul jucat de trei trupe de actori care la sfîrșit se adună laolaltă. Poetul a sugerat printr-o aluzie destul de transparentă răspîndirea puterii spaniole în toate părțile lumii. După reprezentația care a avut loc de sfîntul Ioan, seara (24 iunie 1636), regele i-a conferit crucea de cavaler al ordinului Santiago, „în ovațiile tuturor celor prezenți".

Poetul se arată însă mult mai strîns legat de motivul acestei festivități în piesa: *El nuevo Palacio del Retiro*. Nicicînd nu au fost cîntate în chip mai minunat, mai temerar și mai baroc, nicicînd nu au fost topite în creuzetul celei mai extravagante fantezii, cele sfinte cu cele lumești.

Partea întîi a piesei, Loa, începe cu măștile alegorice ce reprezintă viața activă și cea contemplativă; ele caută mana cerească; cele două palate, cel regal și cel de la *Buen Retiro*, și le revendică; pentru a decide, apare Înțelepciunea (*sabiduría* cerească) în chip de ghid care prezintă frumusețile locului. La vederea minunățiilor, realitatea se preschimbă în viziune biblică. Rondurile cu flori amintesc de „Floarea darurilor", pot fi văzute rădăcina Jesse și „grădina închisă", simbolurile imaculatei, aflate îndeobște în partea de jos a tablourilor. Fîntîna cu cele două cochilii din marmură simbolizează amestecul ritual al apei cu vin. Grădina „regatelor monarhiei" reprezintă țările care și-au jertfit sîngele și avutul pentru credință; cele patru bărci poleite de pe Ria, virtuțile cardinale în număr de patru; cele opt

Scanned with OKEN Scanner

alei, fericirile cereşti, iar cele două iazuri, heleşteul de la Hesbon. În statuia împăratului, executată de Leon Leoni şi aşezată în sihăstria San Paul, se putea recunoaşte atletul în luptă cu erezia, în ipostaza „apostolului cu spada"; în sfîrşit, statuia de bronz a regelui din acea vreme, proteguitorul sfintelor noastre taine, lucrată de Tacca, capătă aparenţa bărbatului din viziunea profetului Habakuk, care porneşte călare pe calea mîntuirii:

Aquel catolico pecho,
que siempre firme, y seguro,
con un igual movimiento,
corrió, voló, y defendió
á los mas altos mysterios.*

Partea a doua a piesei, numită Auto, capătă un ton lugubru, urmare fatală, din păcate, a fanatismului inclus.

Ca şi pe portalurile catedralelor veacului de mijloc, unde statuia vechii religii a talionului se afla alături de cea a credinţei celei noi a îndurării, tot astfel apare aici, în chip de străin la poarta castelului, un personaj al vechiului testament. Acesta priveşte cu uimire la palatele princiare înconjurate cu un covor de flori, înălţate pe locurile odinioară sterpe, pe care creşteau doar măslini *(olivares)*. Un bărbat *(El Hombre)* — este vorba de însuşi Olivares — se înfăţişează şi răspunde acestei uimiri cu cuvintele pelerinilor de la Emaus: Tu singur eşti străin în Ierusalim şi nu ştii cele ce s-au întîmplat...?

Evreului i se explică apoi cum că acea grădină este oraşul sfînt zărit de Ioan pe insula Patmos, Jerusalimul ceresc, întruchiparea bisericii, scaunul noii împărăţii, cea a milei, ultima venită după cele ale naturii şi legii, zămislită de rege, în locul aprigului vechi testament, în

---

* Acea inimă catolică,
Todeauna fermă şi sigură,
Care dintr-o suflare
A alergat, a zburat şi a apărat
Misterele cele mai înalte.

chip de testament nou. Acest rege este „soarele dreptății" iar mireasa lui, stăpîna împărăției îndurării, ale cărei virtuți sînt simbolizate de cei trei crini (burbonici). Și în continuare tot așa, serbarea regală se preface într-un fel de judecată de apoi.

La sărbătorirea sfințirii lăcașului, regele convoacă o adunare, în care toate țările sale, din cele mai depărtate colțuri ale lumii, îi prezintă omagiul scris, rugîndu-l să guverneze cu dreptate și indulgență; nordul (Flandra), vestul (lumea nóuă), estul (Islamul), sudul (Africa). Primul memoriu îi și stîrnește însă mînia: la cuvintele „liberatea conștiinței", el exclamă: „Nu se deschide, nu se citește, astupați urechile la auzul ereziei! Să domnești în pace peste insule fără de credință? Nici vorbă, asta nu înseamnă guvernare!" Singurele solicitări față de care se arată binevoitor, sînt cererile de călugări misionari (în Indii), de cruciade (împotriva maurilor), de întemeiere a unor state creștine (în Oran și Mamora). O singură petiție, doar una singură, este făcută fărîme și aruncată în vînt: cea a iudeului, în care cere libertatea comerțului. Apare apoi, în contrast grotesc, cadrilul granzilor, Amiralul, Peñaranda și Torres în chip de Noe, Moise și David: și culme a delirului, Filip și Olivares apar călare unul lîngă celălalt, întruchipînd laolaltă zeul (*un Dios humano*) și omul! Nu fără oarecare ironie, la reprezentarea corpurilor de consilieri cu președinții lor apostolici, în fruntea consiliului financiar se află apostolul Filip, întrucît la miraculoasa cină a celor cinci mii de invitați, pîinile în număr de doar cinci sute trecuseră prin mîna sa.

VÎNĂTOAREA SPANIOLĂ

Cam la aceeași vreme cînd Olivares amenajase, potrivit ideilor sale, o vilă pentru rege, acesta și-a imaginat, după propriul său gust, un mic castel, cît se poate de diferit de creația minis-

trului. Mai modest ca mărime, ferit din calea oamenilor, așezat în pădure și accesibil doar celor intimi, el urma să fie decorat cu picturi, nu multe dar bune, executate după indicațiile sale de pictorii cei mai de frunte.

În imensul parc de la Pardo, se afla un vechi castel de vînătoare reamenajat de Carol al V-lea. Marele incendiu din 1608 distrusese doar în parte tezaurul său artistic. Nu era decît un mic burg, cu turnuri în cele patru colțuri; însă zidurile acoperite de iederă și șanțul lat, cu ponoarele înflorite, îi dădeau tocmai aspectul potrivit destinației sale. Aici se aflase odinioară galeria de portrete ale contemporanilor lui Filip al II-lea. În interior se mai găseau încă unele fresce lucrate de Becerra și tovarășii săi, înainte de anul 1608.

O jumătate de milă mai la est, împăratul construise un turn, haltă pentru prînzit și odihnă, în calea către codrii de la Balsain, departe sus, în Sierra. Filip al IV-lea a adăugat acestui *Torre de la parada* un rînd dublu de caturi, „aidoma unei centuri în jurul trupului". Într-o scrisoare din Douai, datată 20 noiembrie 1636, cardinalul-infante Ferdinand îl felicită pe fratele său pentru minunata idee; cu toate că, vînător experimentat fiind, era îngrijorat ca vînatul să nu se sperie de clădirea ridicată tocmai în desișul pădurii.

Mai încolo, chiar în inima ei, Ferdinand își construise el însuși o casă de țară, Zarzuela, nume preluat și de un nou gen de comedie muzicală.

Castelele se aflau în mijlocul străvechiului domeniu de vînătoare al regiunii. Încă din relatările de vînătoare ale lui Alfons al XI-lea, Madridul trecea drept „un teren foarte bogat, iarna, în mistreți". În aceste părți erau organizate în timpul lui Filip al IV-lea marile vînători regale *(las grandes monterías)*. Ele durau cîte opt zile, personalul folosit se ridica la trei sute de persoane, iar cheltuielile ajungeau pînă la 80 000 de escudos.

Scanned with OKEN Scanner

Un erudit și vînător totodată, ar putea scrie o carte remarcabilă despre vînătoarea spaniolă de altădată, despre obiceiurile și slujitorii ei, sau despre petrecerile ori întîmplările ce au avut loc. Scenele pictate de Velázquez ar constitui un izvor ilustrativ desăvîrșit.

Vînătoarea de munte *(la caza de monte)*, afirmă ducele din Don Quixote, este exercițiul corporal cel mai necesar pentru regi și principi, fiindcă seamănă cel mai mult cu practicarea războiului. Martinez de Espinar spune că „după cum profesiunea armelor este cea care susține, ocrotește și sporește monarhia, tot astfel și vînătoarea este în timp de pace deprinderea cea mai folositoare, școala cea mai desăvîrșită, imaginea vie a războiului, cu toate asprimile sale.. Ea trezește simțurile, dă elasticitate mușchilor și forță încheieturilor, aprinde pofta de viață și înalță inimile; la vînătoare îți piere teama de sînge și groaza de moarte". Nu e deci de mirare că domnitorii medievali, a căror ocupație de căpetenie era războiul, considerau vînătoarea o treabă cît se poate de serioasă, iar pe marele maestru de vînătoare „prima persoană" în ierarhia Curții. Relatările de vînătoare aparțin celor mai timpurii și mai cuprinzătoare scrieri în limba castiliană. Chiar de curînd s-ar fi descoperit la Pamplona o lucrare din anul 1180, cu subiect cinegetic, *Los paramientos de la caza*, scrisă de Sancho de Navarra cel înțelept. Alfons al XI-lea a poruncit să fie alcătuită o carte, *Libro de monteria* (către 1342—50), care conține și o descriere topografică a tuturor domeniilor de vînătoare din Castilia, Leon și Granada. În nici o altă ramură a literaturii nu s-au manifestat personalități atît de ilustre, începînd cu prințul Juan Manuel, nepotul lui Ferdinand cel Sfînt și sfîrșind cu Argote de Molina sau poetul Moratin.

Spaniolii considerau vînătoarea din țara lor drept cea mai bărbătească și mai dibace dintre toate, *(la mas brava y agil de todas)*. Cardinalul-infante Ferdinand îi scrie regescului său frate, după ce a vînat în Lombardia: „Față de vînăto-

rile de la Aranjuez ori Pardo, aici totul nu e decît o glumă *(burla)*. În Brabant lucrurile se petrec însă altfel: vînătoarea este mult mai temerară decît în Spania; poate fiindcă o cunosc atît de înfocată acolo, m-aș fi așteptat aici la altceva".

Toți regii spanioli au fost vînători pasionați, fie că erau învățați ori fără carte, oameni de stat sau săraci cu duhul, atleți ca Pedro I sau slăbănogi asemenea lui Carol al II-lea. Juan I de Aragon era supranumit *El cazador*. Cronica cinegetică a păstrat relatări cu privire la unele pățanii primejdioase, cu mistreți uriași, ale lui Carol al V-lea și Filip al II-lea.

La vînătoare participau, cu multă pasiune, și femeile. Există portrete ale unor doamne încoronate, în al căror plan depărtat se zăresc scene de vînătoare cu gonaci. Cînd au fost semnalați urși în terenurile de lîngă Manzanares, Isabela catolica și Ferdinand au sosit la fața locului înarmați cu sulițe și lănci. Fiicele lui Filip al II-lea, Isabela și Catalina, omorau lupii (care în vremea aceea erau momiți în capcane de plasă), cu bîte din lemn de paltin. Însă vînătoarea obișnuită a doamnelor era cea de iepuri, cu flinte și copoi. La astfel de vînători, doamnele erau urmate în taină de *galán**-ul fiecăreia, lucru care, atunci cînd se afla, avea ca urmare îndepărtarea lui de la Curte.

Plăcerile cinegetice erau proprii tuturor categoriilor sociale și oricine își dorea să fie un virtuos în astfel de trebi, să-și arate măiestria în cele mai dificile situații; atît cei cu stare, cît și sărăntocii deprindeau nimeritul păsării în zbor sau al iepurelui în plină goană, uneori chiar de pe calul în galop. Fiecare se considera un specialist și-i judeca pe alții. Vînătorile regale erau însă accesibile doar la puțini, ele se limitau la un cerc foarte intim. Chiar și musafirii princiari, găzduiți la *Buen Retiro* ori în *Casa del Tesoro*,

* Curtezan

Scanned with OKEN Scanner

erau arareori poftiți în suită. Și aceasta fiindcă „în timpul călătoriilor, zile în șir, din prea multă izolare se iveau destule prilejuri de intimitate, lucru neobișnuit în Spania decît între rude foarte apropiate, ori nobili de stirpe înaltă". Însă la vînătorile organizate în Pardo, era o mare afluență de privitori, care dădeau fuga din capitala aflată doar la două mile, ca să prindă ceva din acel inegalabil și tulburător spectacol al cărui protagonist era regele însuși.

Veneţianul Girolamo Giustiniani considera corpul vînătoresc drept o întreagă armată. El se diviza în vechea Casă castiliană căreia îi aparţinea *monteria*, în frunte cu *Montero mayor*, totdeauna cu un *grande* în frunte, și Casa burgundă, cu arcașii (*ballesteros*) a căror căpetenie era *Caballerizo mayor*. Domeniile pe care se organizau partidele de vînătoare de-a lungul anului, erau Escorialul, Balsain (mai tîrziu S. Ildefonso), Escalona, Ventosilla del Tajo, Toledo și înainte de toate Aranjuez, unde se găsea atît de mult vînat, de la vînatul mare pînă la fazani, încît terenul „părea a fi o grădină zoologică" pe cîteva mile în jur.

Filip al IV-lea era cel mai robust și mai temerar vînător din vremea sa, chiar un inovator în această materie. La vîrsta de numai treisprezece ani, în prezenţa tatălui său și a soţiei acestuia, prinsese cu arcanul, călare pe calul Guijarrillo, un godac de mistreţ. Iar la extremă bătrîneţe, o ruină umană fiind, și-a mai atras ovaţiile zgomotoase ale companiei vînătorești cînd a străpuns cu lancea, în domeniile de la Pardo, un mistreţ uriaș. Una dintre loviturile sale măiestre a constituit obiectul unei scrieri. Cu ocazia unei lupte între animale ce avea loc în piaţa palatului, taurul scosese din luptă toate celelalte animale combatante și ședea victorios în mijlocul fiarelor alungate ori sfîrtecate, între care și urși, ba chiar și regele pustiurilor africane. Ca să dea jocurilor un sfîrșit demn de un astfel de spectacol, regele și-a cerut brusc flinta. Pe loc și-a potrivit mantaua și pălăria, a ochit, și pînă cînd publicul să se dezmeticească bine, a și culcat

taurul la pămînt; se spunea pe atunci că sîngele a fost văzut curgînd mai înainte de a fi fost auzită pocnitura de flintă.

Potrivit mărturiilor din 1644 ale unui cunoscător într-ale vînătoarei, regele împuşcase pînă la acea dată 400 de lupi, 600 de cerbi, 150 de mistreţi şi alte soiuri de vînat mare, cifre nemaiîntîlnite pînă atunci în analele cinegetice spaniole.

„Cînd gonacii şi trăgătorii nu mai sînt în stare să-l urmeze, fiind istoviţi, el întreabă, mirat şi zîmbitor, de ce au ajuns în asemenea hal. Zile întregi, luni în şir am vînat alături de el cîte 6, 8 pînă la 12 ore şi niciodată nu l-am văzut obosit". Nimeni nu l-a apreciat mai în cunoştinţă de cauză, drept un om excepţional, decît cel care a scris rîndurile de mai sus, mai marele peste arbaletieri *(ballestero mayor)* Juan Mateos, autorul unei lucrări despre obîrşia şi foloasele vînătorii. „Aceia care, spune el, nu au văzut un rege mai de-aproape şi nici nu ştiu cu ce se îndeletniceşte, îşi închipuie că regii sînt făcuţi dintr-un aluat mai dulce *(alcorça)* şi că nu ar fi ca toţi oamenii; ei sînt totuşi oameni şi chiar mai bărbaţi decît toţi ceilalţi. De cînd vin pe lume, nu au nici o clipă de răgaz *(ocio)*; de mici copii sînt siliţi să înveţe; apoi sînt iniţiaţi în toate cele folositoare unui suveran. Şi cu cît sînt mai bine deprinşi cu toate acestea *(esercitados)*, cu atît sînt mai deosebiţi regii de restul oamenilor. Şi sînt ocupaţi întruna şi n-au ceas de odihnă. Cînd, după o zi întreagă de vînătoare, noi ne trăgeam către orele nouă la culcare, el mai zăbovea pînă la două ori trei din noapte, cu treburile statului".

Mai relatează şi că stăpînul său a născocit un fel nou de a vîna mistreţul, în pofida sfaturilor marelui maestru de vînătoare şi ale celorlaţi. În timp ce vînătorii cei mai îndrăzneţi din acea vreme foloseau pînă la douăzeci de copoi adulmecători *(sabuesos)* şi doar doi sau trei de hărţuială, el nu lua cu sine decît puţini adulmecători. Cînd, într-una din zile, a doborît un mis-

Scanned with OKEN Scanner

treț ce se ascunsese în hățișul din albia seacă a unui rîu și care nu putea fi apucat de copoi decît de coadă, regele s-a întors satisfăcut către ceilalți vînători și le-a zis:

„Cînd tot străpung mistrețul cu lancea *(alancear)*, ce-mi pasă mie *(que mas me da)* dacă a fost apucat de copoii hăituitori ori a fost stîrnit de cei adulmecători? Și acum ascultați ce vă poruncesc: de azi înainte să nu mai dați drumul decît la doi adulmecători, care să-i afle urma și să-l stîrnească". Eu i-am replicat: „Sire, Domnia-Voastră se încumetă prin locuri sălbatice, unde caii nu pot să vă urmeze; nu se cade ca maiestatea voastră să-și pună viața în primejdie". „Fără multă vorbă, a exclamat el, fiindcă treaba voastră este să cunoașteți încotro o ia vînatul, nu ceea ce sînt regii în stare să facă; cu cît sînt aceștia mai viteji în fapte, cu atît sînt mai puternici în domnie. Dacă acei domni vînau mistrețul, după cum spuneați, cu o haită mare de cîini, eu care încalec un cal mai bun sînt dator să înfăptuiesc mai mult decît ei, cînd împrejurările o cer. Și de aceea poruncesc ca de azi înainte, așa cum aveți copoi care să alerge mistrețul, să-mi țineți și cai la dispoziție, pentru ca atunci cînd al meu ar fi sfîrtecat de mistreț, să pot încăleca altul și să continui goana; fiindcă nu aș vrea să-l scap, chiar dacă ar fi doar rănit. Așa va fi de acum înainte". Bineînțeles că această cuvîntare a fost cea mai lungă pe care a ținut-o în viața lui. Era un soi de vînătoare pe cît de primejdioasă, pe atît de istovitoare. Înclinația regelui pentru vînătoarea solitară poate că era o trăsătură a ramurii germane a habsburgilor, dacă ne amintim și de împăratul Maximilian.

TABLOURI CU SUBIECTE DE VÎNĂTOARE

Vînătoarea își avea faptele ei eroice, trofeele și pățaniile ei; pictura, cu forța ei de evocare, era

și ca chemată să confere durată momentelor de glorie ale vînătorii, să smulgă clipei imaginile robite timpului trecător. Astfel de tablouri ţineau de pictura profană, cultivată dintotdeauna în Spania. Locul lor era în castelele de vînătoare. Ele înseamnă însă cu totul altceva decît acele scene de vînătoare concepute potrivit celor mai autentice criterii picturale, ca ale lui Paul de Vos, Rubens ori Snyders, de care se deosebeau asemenea unei cronici de o romanţă.

În inventarul castelului de la Pardo sînt consemnate scene de vînătoare cu lupi, urși, lei, tigri, capre sălbatice și zimbri, șoimi și cocoși de munte, cei din urmă prinși cu plasa *(buitron)*, și în sfîrșit vînători de iepuri, cele mai răspîndite încă și astăzi. Astfel de scene se mai aflau acolo și pe tapiserii. Mai remarcabile între tablourile ce reprezentau vînători faimoase, erau cele două scene de vînători princiare pictate de Lucas Cranach, pe care principele elector de Saxa le organizase în 1544 pe domeniul de la Morizburg în cinstea împăratului și a altor principi ai imperiului, așa numita vînătoare în cerc, unde cerbii sînt goniţi către o apă curgătoare iute, pe ale cărei maluri principii, veritabile portrete, ședeau la pîndă înarmaţi cu arbalete, arma îndrăgită în Germania încă multă vreme după introducerea armelor de foc. O copie se mai află încă și astăzi în cabinetul de la Morizburg. Nici unul dintre urmașii împăratului nu a poruncit mai des să-i fie pictate aventurile cinegetice, ca Filip al IV-lea. Acestea constituiau evenimentele importante ale existenţei sale, pe care ambasadorii le menţionau în rapoartele lor. La sfîrșitul unei vînători pe domeniul de la Pardo, unde a luptat călare împreună cu alţi cinci nobili, cu un mistreţ uriaș „care s-a apărat ca un leu, sfîrtecînd și cîţiva cai", în care el însuși și-a îndoit lancea, regele ar fi spus: „Ziua aceasta este una dintre cele mai vestite *(célebres)* pe care le-a cunoscut vreodată vînătoarea". Faima pictorilor olandezi era atît de mare, încît nobilimea li se adresa mai mult lor pentru executarea unor astfel de tablouri memo-

Scanned with OKEN Scanner

rabile. Modelele indispensabile îi se trimiteau apoi de la Madrid. Cardinalul-infante a comandat la Anvers astfel de scene de vînătoare pictorului Pieter Snayers (1637); „Velada și-a dat multă osteneală, scrie el, să-i explice pictorului schițele". Aici vînătorul poate fi văzut pierdut solitar în inima pădurii, albăstruie și tăcută, ce aduce mai degrabă cu pădurea din Flandra decît cu cea castiliană. Într-un alt tablou, destinat să stea deasupra șemineului unei încăperi din turn *(sobrechimenea)* regele, abia descălecat de pe cal, putea fi văzut cum o ia înaintea suitei sale urmărind de unul singur mistrețul în desiș, pentru a da el însuși lovitura de grație animalului rănit. O acțiune temerară din parte-i, pentru care seara „a fost respectuos mustrat" de regină și ceilalți nobili. În tabloul pereche, el ține cu flinta cerbii încercuiți, iar în vale se zăresc, călări, cei din suită.

Într-un tablou de mari dimensiuni executat de Snayers, aflat odinioară în *Torre de la Parada*, apoi pierdut, regele putea fi văzut alături de calul său căzut la pămînt de epuizare, în timp ce regeștii săi frați se grăbesc, care mai de care, să-și ofere calul. Scena a fost gravată și de Mateos; o alta asemănătoare, ori chiar aceeași scenă, a fost descrisă de trimisul toscan. Într-un alt tablou este prezentată o pornire la vînătoare, dis-de-dimineață, iar în altul panorama unei mari vînători cu tot soiul de vînat.

Velázquez a fost obligat să picteze și trofee ale unor cerbi vînați de rege. Inventarele din 1636 și 1686 menționează un *cuerna de venado** pictat în ulei; cel din 1686 descrie tabloul drept foarte degradat, avînd și legenda următoare: „Pe acesta l-a ucis stăpînul nostru Filip al IV-lea". O lucrare pereche ce reprezintă un cap de cerb, care fusese adus odinioară împăratului din Germania, arată că și un astfel de mărunțiș își avea istoria. În catalogul din 1872, Madrazo menționează „un

* Coarne de cerb

păstor bătrîn cu o vulpe moartă la picioare", atribuit lui Velázquez.

TELA REAL

Pe lîngă aceste fapte ale marilor vînători petrecute în desișurile vechilor domenii ale Castiliei, doar cu cîțiva martori sau cu nimeni de față, regele mai apărea ca principal vînător și cu ocazia unor serbări festive organizate pentru doamne și întreaga Curte. La astfel de vînători cu gonaci erau invitați și oaspeți distinși, cărora urma să li se arate Spania în plina ei glorie; ca de pildă cea din ianuarie 1638, la care a participat ducesa de Chevreuse și cea din 1640 la care a luat parte prințesa de Carignan. Pe ambele le descrie foarte amănunțit diplomatul toscan. Sînt singurele dintre marile festivități cu reprezentarea cărora au fost însărcinați artiști de vază. Alte serbări de Curte ne sînt cunoscute doar din corespondența diplomatică sau din cărți, cu toate că ele ar fi constituit un subiect atrăgător și pentru pictor. De pildă luptele cu taurii din *plaza mayor* ori *plaza de palacio*, în care nobilii luptau în acea vreme însoțiți de garda lor personală, în timp ce astăzi au devenit simple speculații venale în care se manifestă cele mai bestiale instincte ale spectatorilor. Despre aceste spectacole un spaniol ar fi spus: Fără ele am fi ultima dintre națiunile civilizate, cu ele sîntem prima între cele barbare. În turnire *(cañas)* ori în manej, se demonstra înalta școală de călărie și se etala splendoarea și fantezia costumelor.

Acele *grandes monterias** necesitau sprijinul pictorilor olandezi. Obiceiurile locale, marea mulțime a personalităților în viață care urmau să fie reprezentate, solicitau din partea pictorului cunoașterea amănunțită a regulilor de vînătoare, o precizie de portretist, cît și geniul unui Callot pentru

* Mari vînători cu cîini

Scanned with OKEN Scanner

distribuirea în tablou a sutelor de personaje. La puţine tablouri a trebuit Velázquez să-şi dea atîta osteneală ca la acestea. Pentru nici unele nu s-au găsit atîtea studii pregătitoare, cu precădere ale grupurilor de privitori, studii ce au fost considerate uneori drept picturi de sine stătătoare şi chiar menţionate ca atare. Cel care comanda tabloul dorea o reproducere fidelă, un fel de instantaneu fotografic, iar picturile chiar aşa arătau de fapt; un Velázquez însă, nu pictează o cronică de Curte; numai pictorii sînt aceia în stare să ateste arta şi chibzuinţa cuprinsă în ea. Unele dintre chipuri sînt echivalente schiţelor folosite la marile tablouri.

În castelele regale din veacurile trecute, se aflau mai multe tablouri cu scene petrecute la vînătorile de mistreţi, dintre care cel puţin două au fost atribuite lui Velázquez. Epoca zămislirii lor, precum şi peregrinările celor existente încă, nu pot fi bine precizate. Bineînţeles că ele se află în ţara de astăzi a sporturilor. Marele tablou destinat pentru *Torre de la Parada*, de care pomeneşte pictorul în petiţia sa din 1636, probabil că reprezenta o astfel de scenă.

„Vînătoarea de mistreţi — scrie la 21 ianuarie 1638 cardinalul-infante, de la Bruxelles — este cea mai măreaţă dintre toate". Cea călare este aceea care, potrivit lui Juan Mateos şi Martinez de Espinar, s-a înălţat peste toate celelalte din această categorie, datorită stăpînirii de sine şi iscusinţei cerute, ostenelilor şi primejdiilor inerente, precum şi dificultăţilor terenului sau ferocităţii mistreţului, „veninos la răsuflare şi la colţi", uneori mai agresiv decît taurul spaniol.

Pentru o vînătoare de mistreţi bine pusă la punct, erau necesare pregătiri îndelungi (*montería de jabali en tela cerrada*)*. O parte din domeniu era împrejmuită cu pînză de cînepă, „asemenea unui zid", iar vînatul era ademenit într-un loc prevăzut anume cu hrană de momeală. În cazul

* Vînătoare de mistreţi în îngrăditură de pînză.

terenurilor din jurul Madridului, la vremea aceea sărăcite de vînat, era necesară împrejmuirea unei jumătăți de domeniu *(medio monte)*, cu o circumferință de vreo două mile. Din Germania, Carol Quintul introdusese aceste bucăți de pînză numite *tela*, odată cu vînătoarea respectivă. Doar regele putea să-și îngăduie o astfel de distracție atît de costisitoare. Bucățile, luate separat, erau lungi de 36—40 de pași; ele erau apoi încheiate cu nasturi de lemn și atîrnate cu ajutorul unor inele, de prăjini din lemn de brad, marginea de jos fiind îngropată în pămînt. Prăjinile erau sprijinite pe dinăuntru și pe dinafară de alte două mai mici, cum se proceda dealtfel și la instalarea corturilor. Se foloseau douăsprezece și mai apoi chiar douăzeci de care cu pînză, pe care Olivares o comanda tocmai din Flandra. Quevedo era de părere că o întreagă armată putea fi împresurată cu o astfel de cantitate. Se lăsa liberă o intrare, pe o lărgime de două sute de pași, care era apoi închisă cu grijă, după ce un număr îndestulător de animale intrase în împrejmuire. În anul 1638 au fost reperați patruzeci de mistreți, dintre care urmau să fie aleși opt mai puternici. Se căuta apoi un loc de luptă în centrul domeniului împrejmuit, de predilecție mai neted, fără adînciturі și eventual mai mlăștinos, unde era așezată *contratela* (numită de italieni *seraglio*), cu un diametru de o sută de picioare, și dublu zid din pînză, înalt de trei coți. Stejarilor li se tăiau crăcile pentru a ușura trecerea cailor.

O astfel de *contratela*, așezată în jurul unei văi în amfiteatru aidoma unui cartier, se observă în tabloul din Galeria națională londoneză. În spate se ridică un povîrniș abrupt, brăzdat de ravene, plin de stejari întunecați; ici-colo, nisipul gălbui reflectă orbitoarea lumină solară; la mijloc se întinde arena luminoasă, unde mai multe grupuri de vînători călare zburdă la largul lor stîrnind norișori de praf. În față, dincolo de contratelă, se află fîșia îngustă a planului apropiat, un chenar pestriț compus din suita de pază

Scanned with OKEN Scanner

și grupuri de privitori distinși. Deasupra se întinde un cer albastru cu norișori albi, strălucitori.

În vremea lui Filip al II-lea nobilii intrau în arenă cu spada trasă *(estoques)* pentru a răpune mistreţul în luptă *(á batalla)*. În tabloul nostru ei au înlocuit spada cu *horquilla* ori *media luna*, niște prăjini din lemn de molid, la vîrf cu dinţi de furcă (cea a regelui aurită), aidoma unui *garrochon**, folosit de *picadores*. Furca era înfiptă în rîtul mistreţului, pentru a-l îndepărta de cal. Vînătoarea devenea astfel un spectacol în care era etalată îndemînarea și forţa participanţilor. Mistreţii erau stîrniţi, urmăriţi, hărţuiţi și răniţi pînă în momentul în care, istoviţi, nu mai erau în stare să atace. Atunci vînătorii apăreau pe jos însoţiţi de întreaga haită de copoi *(alanos)* și îi răpuneau; seara, vînători și cîini se strîngeau laolaltă sub fereastra regelui, la golirea vînatului. Avem deci de-a face cu un gen de vînătoare de hărţuială, asemănător luptelor cu taurii, unde *picadores* și *banderilleros*** premerg *espada****, doar că acolo personajul principal este matadorul. Regele tocmai înfige *horquilla***** în coasta unui mistreţ care atacă. Dacă prăjina se rupea, marele maestru de vînătoare, *el condestable* de Castilia, îi oferea pe dată o alta nouă. La vînătoarea organizată în cinstea ducesei de Chevreuse, regele a folosit aproape o duzină. Eroii zilei sînt schiţaţi destul de vag, însă Filip al II-lea poate fi recunoscut după cele cîteva puncte ce-i reprezintă chipul. Pentru a le cinsti pe doamne, el se întoarce spre dreapta. Lîngă el se află Olivares în chip de *Caballerizo mayor******. În spate, Mateos, arbaletierul Curţii, menţionat mai sus. Dacă reprezentarea ar fi într-adevăr cea a vînătorii din 1638, personajul călare pe bălanul din spatele ministrului n-ar putea fi Ferdinand. Însă cel cu capul descoperit, călare pe calul ce stă

---

* Suliţă de picador
** Toreadori care aţîţă taurul cu banderile
*** Toreador care ucide taurul
**** Furcă mică
***** Maestrul grajdurilor

Scanned with OKEN Scanner

locului, din cel de al doilea grup de la stînga regelui, ar putea fi foarte bine Don Luis de Haro care fusese și el prezent la acea vînătoare, împreună cu tatăl său, *marqués*-ul del Carpio. În marginea cealaltă a tabloului, cinci călăreți împresoară un mistreț pe care doi copoi îl apucă de ureche. Caii arată mai pricăjiți decît superbele animale din portretele ecvestre, mult prea costisitoare pentru ca să fie jertfite în astfel de ocazii.

În arenă se mai află și cîteva trăsuri impozante, vopsite albastru-închis, cu geamuri joase și late în față și deschideri laterale; printre perdelele roșii se zăresc chipuri de doamne; în cea de a doua trăsură poate fi recunoscută regina Isabela. Catîrii, au fost bineînțeles deshămați și duși de-acolo. Doamnele nu ar fi acceptat să stea într-un loc mai ferit din afara arenei. Primeau și ele furci pentru apărare, întrucît mistreții făceau uneori salturi foarte înalte. În pofida acestui fapt, doi vînători înarmați cu lănci stau de pază lîngă trăsura reginei.

Desenul, de mîna lui Velázquez, al unei astfel de trăsuri, se află în Muzeul Institutului Asturian din Gijon.

Cu toate că tabloul nu a fost menționat în vreun inventar din timpul vieții pictorului, se poate afirma cu certitudine că a fost creat spre sfîrșitul anilor treizeci. Datorită prezenței lui Olivares, este cu neputință să fi fost pictat după cea de a doua călătorie în Italia a artistului. Tablourile care înfățișează momente festive sînt grabnic dorite; o vînătoare petrecută cu zece ani în urmă, la care au participat personaje de mult ori dinadins uitate, nu mai are rost să fie reprezentată.

Din punct de vedere pictural, importanța publicului este mai mare decît cea a protagoniștilor. Rolurile sînt oarecum inversate; monarhul și granzii trudesc în colbul arenei, în vreme ce supușii din suită privesc spectacolul cu ochi critic, uneori fără să-și dea măcar osteneala de a căta la el. Ei își fac culcuș în iarbă și chiar întorc spatele iluștrilor gladiatori. Grupurile acestea sînt

Scanned with OKEN Scanner

mai interesante decît multe altele cu care sîntem copleşiţi astăzi şi merită să fie scoase la iveală printr-o frescă detaliată. Cu toate aceste personaje s-ar putea întocmi un interesant album de gravuri. Să privim ţăranul de sub copacul din dreapta, care se sprijină cu pieptul şi cotul de spinarea răbdătoare a asinului său; nu este el oare un fel de Sancho Panza? Cei doi mojici aşezaţi pe iarbă, dintre care unul cu cana la gură, nu aduc ei oare cu o schiţă de Murillo? Cerşetorul cu mantaua brună, care se sprijină cu ambele mîini într-un toiag este, bineînţeles, un strîngător de averi care-i roagă cu multă demnitate pe domni să-şi asigure prin intermediul lui un locşor în cer. Dar călăreţul care îşi frînge nuiaua pe spinarea tăbăcită a îndărătnicului său catîr, în timp ce *escudero**-ul îl împinge de la spate? Mai încolo doi cavaleri se complimentează reciproc. Apoi ceata de tineri copoi dibaci de lîngă îngrijitorul haitei *(montero de traílla)*, strînşi în jurul acelui cîine frumos, rănit de vreun mistreţ feroce. Nu-ţi vine a crede că se află acolo atîta lume, chiar aşa împrăştiată cum stă, fără reţete picturale ori înfăţişări de umplutură; cu toate acestea se pot număra, chiar după eliminarea chipurilor doar sugerate, peste o sută de personaje; înafara incintei vreo sută, iar înăuntru, cincizeci.

Dintre toate grupurile, mai accentuat prin iluminare, colorit şi izolare, este acela format din doi (ori trei) curteni cu mantale cenuşii şi roşii, strînşi laolaltă cu un călugăr, poate capelanul vînătorii. Stau retraşi şi probabil că au lucruri mai importante de discutat, fiindcă se ţin la distanţă tocmai pentru a nu fi auziţi. Purtarea liniştită şi demnă a acestor companioni de vînătoare proveniţi din toate clasele sociale, comparată cu unele scene de isterie colectivă a publicului, ce se petrec în zilele noastre la cursele de cai, ar da un tablou puţin măgulitor pentru noi.

---

* Scutier, valet

Scanned with OKEN Scanner

Este imposibil să oferi mai mult conținut pe un spațiu atît de mic. Dacă luăm în considerare costumația și caracteristica personajelor, tipurile diferitelor categorii sociale sau pe cele ale vînătorilor, precum și motivele de așezare picturală, vom afla pe această fîșie mult mai mult decît în întreaga operă a pictorilor de gen la modă astăzi, care în chip de regizori ai personajelor redate, siguri de ei, nu fac altceva decît să prezinte același dans monoton de păpuși.

Ferdinand al VII-lea a dăruit tabloul trimisului englez, Sir Henry Wellesley (1810—13), devenit mai tîrziu lord Cowley, și care l-a vîndut la rîndul lui, în 1846, Galeriei naționale, în schimbul sumei de 2 200 lire sterline. Probabil că tabloul suferise stricăciuni în timpul incendiului de la palat, fiind astfel necesară o restaurare temeinică, deci repictat pe unele porțiuni, întins din nou pe pînză și călcat. O relatare extravagantă a pictorului Lance, cel care s-a ocupat de restaurare, cu privire la munca sa, a dus la inițierea unei anchete parlamentare. „Timp de șase săptămîni a lucrat pictorul englez la ruina castiliană, vindecînd cîte o rană ici, cîrpind cîte o ruptură colo, scoțînd la iveală copaci, iarbă, cer și personaje, potrivind caii la călăreți și călăreții la cai, imaginînd chiar din proprie inițiativă un grup de catîri pe un locșor mare cît o carte de joc". La confruntare a fost totuși obligat să recunoască că a folosit culori cu nuanțe mai tari decît cele de pe pînză, ca de pildă cele ale urechilor, grumazului și spinărilor bieților catîri, ale căror culori autentice au fost utilizate ca suport pentru chirurgia sa plastică. O comparație cu reproducerea părților degradate, inițiată de Stirling după copia lui Goya, a dat deplină satisfacție, cu excepția unor amănunte, sau a faptului că, alături de perechea călare din mijlocul planului apropiat, restauratorul i-a introdus un cal între picioare unui privitor. Contemplarea pînzei convinge însă pe oricine că nu poate fi vorba de o repictare. Vopselele sînt întinse cu trăsături delicate și lungi,

Scanned with OKEN Scanner

unele personaje își păstrează umbrele autentice, iar frunzișul copacilor este înnegrit de timp.

O imagine a stării inițiale a tabloului ne-o oferă o copie mai puțin elaborată, poate o primă încercare, aflată la *Hertford House* (24/42). Ea provine din galeria *Northwick*. Lipsesc aici trăsurile doamnelor și mai mult de jumătate din partea mai puțin importantă a privitorilor; cealaltă parte corespunde întocmai. Totul este mai proaspăt, mai colorat și mai precizat în contur.

Grupul principal trebuie să reprezinte personalități cunoscute sau de vază. Cu el a fost realizat un tablou aparte. Lordul Grantham, trimisul englez la Madrid între anii 1771 și 1783, l-a luat cu el în Anglia, unde Gainsborough l-a copiat și acum se află în posesia lordului Cowper. Personajele sînt cu o treime mai înalte și stau, solitar deoparte, aidoma unor conspiratori, într-o încăpere boltită ce se deschide pe un peisaj muntos. Coloritul este greoi și tulbure.

Studiilor executate în vederea marilor tablouri de vînătoare ar trebui să le aparțină și două pînze mai mici, intens pictate și mai sumar, care au ajuns din colecția lordului Cowley, menționat mai sus, în cea a lui Wesendonk. Unul înfățișează o gustare în pădure; domnii nobili șed pe iarbă dinaintea unui șervet așternut cu merinde; slujitori mai bătrîni, care au adulmecat bunătățile, s-au adunat degrabă; ei sînt omeniți cu bucate și vin de soi din pocalele stăpînilor. Alții stau mai la o parte, scrutează zarea și fac semne. Celălalt studiu înfățișează un bătrîn *montero de trailla** care stă pe iarbă și ține în lesă doi copoi plini de neastîmpăr; un pitic, în costum negru de Curte, caută să-i domolească

Locul de la Pardo unde avea loc vînătoarea de mistreți era denumit în mod obișnuit *horjo* (groapa). În inventarele castelului din anii 1772 1789 sînt menționate două scene de vînătoare executate de Velázquez, ce reprezintă vînarea în

* Vînător în grija căruia se află haita de cîini

Scanned with OKEN Scanner

capcană a lupilor *(la cata llamada del hoya)*; în *Torre de la Parada* putea fi văzut același subiect *(la monteria de el fosso)* pictat de Cornelius de Vos pe o pînză lungă de șapte coți. Tablourile erau însă cu mult mai mari decît cel de care neam ocupat, iar formularea din inventar se potrivește unui alt gen de vînătoare decît aceleia cu perdele de pînză. Potrivit lui Martinez, *montería del hoyo* nu era o vînătoare cavalerească, ci un fel de vînătoare populară de exterminare a sălbăticiunilor dăunătoare. La ea se adunau locuitorii săraci de pe mai multe domenii, pentru a-și apăra gospodăriile și ogoarele de înmulțirea animalelor de pradă. În acest scop era săpată o groapă adîncă de trei stînjeni și lată tot de atît. O îngrăditură lungă de trei sute de metri ducea pînă la groapă; acesta se deschidea pînă către mijlocul domeniului, unde se prelungea cu un zid format de țărani. Vînatul era ademenit pe acest făgaș și hăituit pînă se prăbușea în groapă, la capăt. Nu era de fel o vînătoare nobilă, constituia însă pentru vînători un spectacol interesant, unde observau comportamentul animalelor, (lupi, mistreți, vulpi ori cerbi) potrivit cu firea fiecăruia, atunci cînd se aflau închise în acel spațiu strîmt, fără nici o nădejde de scăpare. Regele a binevoit să asiste el însuși la acest soi de vînătoare, în trei locuri diferite: la Aranjuez, Valvelada și Real de Manzanares; reginei și regelui le erau rînduite jilțuri, iar doamnele Curții priveau spectacolul șezînd pe covoare.

VÎNĂTOAREA DE CERBI
(Cacería del tabladillo)

Mai mult decît cea dinainte, vînătoarea de cerbi are ceva din atmosfera circului; în chip de tablou, ea are mai multă mișcare, e mai bogată în personaje și colorit. Și peisajul este mai atrăgător decît craterul acela mohorît. Privelișteа se deschide de la marginea unui parc, departe către șesul întins. Splendoarea pădurii seculare face să fie

recunoscut Aranjuez-ul. Aici era locul unde se organizau, în Mai, marile vînători de cerbi. În partea stîngă a pînzei se îngrămădesc mase de copaci deşi, printre al căror frunziş întunecat lucește soarele blînd al după amiezii; mai departe se desprind din desiş arbuşti de chiparos brăzdînd cerul puţin înnourat; printre ei o capelă, un iaz şi un pavilion; apoi, spre dreapta, şesul străbătut de o rază de soare; în zare coline teşite.

Această vînătoare se abate de la obişnuitele *Monterias de venados* aşa cum le descrie Argote de Molina. Fără a bînui ceva, cerbii erau înconjuraţi cu precauţie într-un perimetru de o milă; cercul perdelelor de pînză se micşora întruna pînă cînd erau strînşi laolaltă, într-un ţarc mare cît cel pentru tauri *(toril)*. Îngrăditura aceasta se deschidea spre o cale *(carrera)* lungă de 400 de picioare şi lată de 40, mărginită de asemenea cu pînze; pe această cale animalele erau gonite de ogari pînă în dreptul unei tribune *(enramada)* împodobită cu verdeaţă, unde luau loc înaltele personaje. Aici se dădea drumul din timp cîinilor de hărţuială, care atacau vînatul şi îl sfîrtecau. Inovaţia prezentată în tablou, descrisă şi de Martinez de Espinar, constă în faptul că principii împreună cu companionii lor nu mai sînt de astă dată simpli privitori, ci matadori. Plăcerea privitului o lasă în seama doamnelor. S-au instalat imediat sub scenă, străduindu-se să prindă cu cuţitele de vînătoare animalele ce sosesc.

Planul apropiat este deci străbătut în lung şi pe diagonală de cele două perdele de pînză ce îngrădesc făgaşul în care gonacii călări au mînat cerbii. La începutul acestuia se află un stelaj acoperit cu pînză roşie *(tabladillo)*, pe care stau aşezate douăsprezece doamne, dintre care trei în straie monahale. Celelalte poartă rochii decoltate fiecare de altă culoare. Cea aşezată în faţă, la mijloc, pe o pernă roşie, cu spatele spre noi, în rochie galbenă cu voal alb pe cap, este probabil Isabela de Bourbon. În faţa tribunei, în incintă, s-au postat patru cavaleri. În frunte monarhul,

Scanned with OKEN Scanner

urmat de inevitabilul Olivares; aceştia agită cuţitele de vînătoare în timp ce următorii ridică spada, parcă ţintind. În astfel de ocazii era necesară multă atenţie şi stăpînire de sine, era cazul „să loveşti animalele ce năvăleau peste tine, drept în inimă"; te mulţumeai însă şi dacă le tăiai doar tendoanele; în majoritatea cazurilor ele alunecau în goană pe lîngă cavaleri şi doar unele dintre ele puteau fi ucise. Calea trecea pe sub tribuna doamnelor, în dosul căreia erau prinse animalele scăpăte. Trei inşi ţin un cerb de coarne; cîinii sînt ameninţaţi cu bătul ca să nu se repeadă la vînatul căzut. Se simte parcă, cum doamnele savurează mirosul cald al sîngelui.

Această *carrera de gamos** era o petrecere de curte, rar organizată dar cu atît mai apreciată.

Pe de lături mişună felurită lume: nobili, vînători, ţărani clăcaşi, cetăţeni şi oameni din împrejurimi, lachei de la Curte şi vînzători ambulanţi. În faţă se află circa optzeci de persoane. Gonacii călări s-au oprit în afară şi de-a lungul căii şi privesc cu pălăriile în mînă spectacolul. Pe unul l-a trîntit calul, care a şi plecat.

Persoana cea mai distinsă din planul apropiat este un tînăr cavaler, bine făcut, cu panaş albroşu, cu guler larg din dantelă şi cizme înalte, galbene; probabil un musafir princiar. În faţa lui stă un personaj cu părul negru şi creţ, cu trăsături accentuate şi capul descoperit; în apropiere se află o caleaşcă roşie cu acoperiş negru, un cal bălan şi altul şarg, al cărui călăreţ a fost luat drept Martinez de Espinar, pomenit mai sus. Printre nobili se înghesuie, nestăviliţi de poliţie, cameni din popor care-l cercetează atent pe rege aşa cum o făceau cu un *diestro* în *plaza de toros*. Unii părinţi şi-au săltat copiii pe umeri ca să vadă mai bine. Mai bine dintre toţi vede un ştrengar care a dibuit o gaură în perdea şi se uită pe acolo. Un mulatru pitic, cu picioare strîmbe şi pălărie mare pe cap, ţine în lesă un dulău uriaş.

---

* Cursă de cerbi

Scanned with OKEN Scanner

În afară de inevitabilii cerșetori se mai află spre stînga, în partea cea mai întunecată, un sacagiu cu manta roșie și un cantinier cu șunci. Și în acest tablou unele grupuri de personaje întorc spatele spectacolului: zgîiala, uimirea, emoțiile neprefăcute, aceștia le lasă în seama prostimii.

Fără îndoială că tabloul provine din atelierul lui Velázquez, însă prezența mîinii lui este mai puțin neîndoielnică decît în cel cu vînătoarea de mistreți, cu toate că impresia de ansamblu este mai proaspătă, mai vie. Sigur că o lucrare cu ordonare atît de complicată și greoaie, maestră totuși, nu putea fi construită de nimeni altul decît de el. Apare abia foarte tîrziu într-un inventar (cel al palatului din 1772) sub numele lui Velázquez. Tot un astfel de tablou cu subiect de vînătoare din *Torre de la Parada* (1714) poartă numele lui Seniers (Snayers), iar un al treilea din vechiul castel (1686), pe cel al lui Juan Ba del Mazo. Joseph Bonaparte a luat cu sine tabloul cu vînătoarea de cerbi și l-a vîndut lui Sir Thomas Baring; mai tîrziu a ajuns în locuința lordului Ashburton, Bath House, Piccadilly; iar de curînd în posesia negustorului parizian de tablouri, Sedelmeyer.

În inventarul Alcazarului din 1686 figurează un tablou de mari dimensiuni care înfățișează o vînătoare de lupi, atribuit de asemenea lui Velázquez, care a fost evaluat tot ca *Vînătoarea de cerbi*.

CEI TREI VÎNĂTORI DIN FAMILIA REGALĂ

În *Torre de la Parada*, în aceeași încăpere a șaptea unde erau expuse marile tablouri cu scene de vînătoare mai puteau fi văzute și trei figuri, ale regelui, fratelui său D. Ferdinand și a micuțului fiu Baltazar, în costum de vînătoare, cu cîini la pîndă. Pictate pentru acest castel de vînătoare, au fost mutate după pustiirea lui în palatul Bourbonilor, în încăperea infantelui Javier; acum se

Scanned with OKEN Scanner

află în muzeul Prado. Dar inventarul palatului din 1686 menționează și el în același timp alte două portrete *în costume de vînătoare* ale primilor doi, aflate în încăperea din turn, ce dădea către parc, destinată tot scenelor de vînătoare. Amîndouă, poate chiar toate trei, au existat probabil și în reluări.

Cu toate că au aceeași înălțime și sînt asemănătoare în ce privește ordonarea, portul, peisajul, chiar și în cazul unor modificări, ca de pildă felul în care este ținută arma, rasa cîinilor ori copacul din primul plan, părînd a fi începute simultan, ele nu puteau să fi fost executate în același timp. Prințul, potrivit mențiunii vîrstei lui (*Anno aetatis suae VI*), pozase în anul 1635, probabil că în același an și tatăl, într-o perioadă, 1632, cînd Ferdinand părăsise Spania. După chipul foarte juvenil, Velázquez trebuie să-l fi pictat chiar înainte de călătoria în Italia. Acest vînător pătimaș și arhiepiscop primat de numai nouăsprezece ani, dorise desigur să-și vadă figura întîi într-un *retrato de cazeria*. După ce zăbovise mulți ani în străinătate, portretul lui devenise și mai drag regelui, care s-a gîndit să fie el însuși portretizat, într-un tablou pereche, tot în costum de vînătoare, în amintirea zilelor fericite petrecute împreună pe domeniile de vînătoare de la Pardo și Zarzuela. În analele portretisticii regale, costumul acesta era ceva nou după știința mea. Micuțul prinț care, în vîrstă de doar șase ani, își cucerise atunci primii pinteni la vînătoare, s-a asociat și el, ca al treilea.

Infantele Ferdinand apare numai în acest tablou în opera lui Velázquez. Toate numeroasele portrete aflate în multe galerii chiar și în afara Spaniei sînt de pictori olandezi și provin din perioada ultimilor ani de viață pe care i-a petrecut în Flandra (1636—1641). El a avut șansa să-i aibă la dispoziție pe Rubens, Van Dyck, Gaspar de Crayer și cei mai buni gravori ai școlii rubensiene. Cel mai frumos este tabloul ecvestru de la Prado pictat de

Scanned with OKEN Scanner

Rubens însuşi, iar cel mai fin, mai distins şi ultimul, cel de Van Dyck.

Ferdinand, al doilea fiu al lui Filip al III-lea şi al Margaretei de Austria, s-a născut la 16 mai 1609, în Escorial. Băieţandru de nouă ani, a primit arhiepiscopia de Toledo, ale cărei rente considerabile urmau să fie atribuite coroanei, şi doi ani mai tîrziu (1620) pălăria de cardinal pe care i-a oferit-o cardinalul Zapata în palatul de la Madrid. El face parte dintre cei opt care au devenit cardinali înainte, ceilalţi, în afară de unul singur, aparţin epocii din prima jumătate a veacului al şaisprezecelea. Înclinaţiile sale erau şi mai puţin îndreptate spre cele spirituale decît ale predecesorului şi unchiului său, arhiducele Albrecht, care primise purpura la nouăsprezece ani, renunţînd apoi la ea cu ocazia căsătoriei sale cu Isabela (1598). Cu toate acestea a pozat pictorilor în veşmînt de cardinal chiar şi mai tîrziu; el şi-a păstrat titlul şi după trecerea sa în cariera politico-militară.

Îndată după moartea lui Albrecht (1621), la începutul domniei lui Filip al IV-lea, s-a impus părerea ca unul din fraţii mai tineri ai regelui, mai întîi Carlos, să fie trimis în Flandra, unde urma să fie educat potrivit obiceiurilor locurilor pentru a deveni la un moment dat urmaşul regentei. Ferdinand fusese desemnat acestui scop încă din 7 septembrie 1623, printr-o ordonanţă secretă a regelui. În decembrie 1626 scrie că va depune pălăria de cardinal şi va pleca în Flandra; la 1 iulie 1627 Rubens îl vesteşte pe Dupuy, ca pe o mare noutate, că Ferdinand va veni în Flandra pentru a deprinde pe lîngă mătuşa sa treburile ţării. Nu-i prea păsa dacă avea ori nu, vocaţie. Cînd a fost în 1623, pentru prima oară, împreună cu fratele său în Consiliul de stat, nu a rostit decît cuvintele: „Maiestatea voastră să binevoiască a mă dezbrăca de acest veşmînt de cardinal, fiindcă doresc să plec la război". La Curte se bîrfea că cei doi prinţi robuşti ar fi crescut închişi doar printre femei. Olivares a fost cauza îndelungilor amînări a trimiterii sale. Se temea de influenţa de la distanţă a independentului prinţ,

Scanned with OKEN Scanner

care îl ura, mai mult chiar decît de prezența sa. În cele din urmă, Isabela care-și simțea sfîrșitul aproape (a murit în 1633) a scris că dacă Ferdinand nu este de îndată trimis acolo, Flandra va fi pierdută. La 12 aprilie 1632 a pornit, însoțit de frații săi, de la Madrid la Barcelona, pentru a se iniția timp de un an în administrația Cataloniei; apoi a părăsit Spania pentru totdeauna.

Era cel mai dotat și mai bine instruit dintre toți trei frații; în el nu se păstra nici pic de urmă din indolența care parcă pusese stăpînire pe familie, de la Filip al III-lea încoace. Zelul său pentru treburile statului și pe cîmpul de luptă îi uimea pe toți. Se potrivea cu regele în ceea ce privea patima pentru vînătoare, tendința spre galanterie și dragostea pentru pictură, fiind el însuși desenator. În noiembrie 1639 a răpus în ochii bruxelezilor un mistreț solitar care omorîse opt cîini, rănise alți patru și mai sfîrtecase și doi cai, „iar dacă dădeam eu greș ne-ar fi doborît și pe noi, pe mine și pe Herrera, fiindcă se năpustea de parcă ar fi fost taur". Nu a pregetat, cu ocazia șederii sale la Milano, să viziteze și codrii de la Aulegio, renumiți pentru numărul, mărimea și ferocitatea mistreților aflați în partea locului. Cei care i-au stat aproape îl apreciau drept „cel mai prietenos și mai curtenitor prinț cu care ne-a hărăzit cerul de multe secole încoace".

Tabloul respectiv abia dacă mai conținea ceva pictat în 1628 în afară de chipul pentru care pozase infantele atunci. Probabil că numai acesta a fost executat, întreaga înfățișare și peisajul rămînînd doar schițate, ca urmare a plecării lui din țară. Ne apare ca un tînăr zvelt, încă imberb; fața palidă capătă relief prin umbre înguste dar accentuate, în special cele ale nasului, mult coroiat, pălăria aruncă peste frunte o umbră luminată de reflex. Părul, revărsat mai tîrziu peste umeri în bucle blonde, aurii, este tuns scurt; în ochii mari și strălucitori, cît și în trăsături, se observă lipsă de vlagă. Cu toate că din punct de vedere fizic pare mai debil decît fratele său, se poate totuși ghici că, dacă luăm în considerare

Scanned with OKEN Scanner

impresia de inteligență și voință pe care o degajă, are mai multă ștofă de domnitor.

Întreg restul tabloului poartă amprenta unei perioade ulterioare. Se observă și acum conturul gulerului mare și lat din dantelă (*valona*), peste care a fost repictată o *golilla*, la modă mai tîrziu. Peisajul, într-un ton proaspăt și luminos, gri-albastru, este pictat foarte larg și liber, astfel încît dă senzația că respiri aerul curat al munților.

Se pune deci întrebarea dacă nu cumva și celelalte două portrete au fost refăcute ceva mai tîrziu de 1635. În cel al regelui nu lipsesc urme de repictare. Piciorul stîng a fost așezat mai în față; pușca este mai lungă și pantalonii bufanți mai umflați. Mîna stîngă ce se sprijină în șold a acoperit o tolbă de vînătoare. În sfîrșit, portretul micului prinț, comparat cu cel ecvestru, unde vîrsta nu diferă prea mult, este pictat mai iscusit și cu mai multă pastă.

Ambele portrete par a fi adaptate ca înfățișare și peisaj celui repictat al lui Ferdinand. Toți se găsesc sub un stejar (cel din portretul lui Ferdinand e cel mai subțire), cîinii se află încă în repaus, fără să adulmece. Stau lîngă vînător; lîngă Ferdinand un adulmecător robust de culoare roșcată, de constituția ogarilor uriași, spaima celor care treceau prin dreptul gospodăriilor andaluze; lîngă rege un dog puternic (*mastiff*), iar lîngă prinț un ogar pitic (*galguillo*) și un prepelicar frumos, întins ca pentru a dormi. Greu de aflat printre pictori un cunoscător, observator mai atent al cîinelui de vînătoare. La toți trei costumul este același pînă în cele mai mici amănunte. Caschetă de vînătoare trasă pe ureche ori cu borul ridicat; tunică de mătase înflorată, albastru- verde, cu o manta din piele fără mîneci, pe deasupra, mănuși lungi de piele, pantaloni bufanți, cizme de campanie. Prințul sprijină mîndru flinta mică de pajiște, regele ține pușca lungă și grea (*escopeta*) în dreapta cu brațul lăsat, iar stînga o sprijină în șold; infantele a coborît-o cu intenția de a

 ochi.

Scanned with OKEN Scanner

Domeniul se afla în mijlocul munţilor, poate chiar în regiunea de la Pardo; în depărtare se zăreşte Sierra de Guadarrama. Locul se află lîngă un povîrniş, schiţat în mai multe profiluri către fundal. Vine mai întîi o clină goală şi abruptă de nisip ori iarbă uscată, apoi o branişte întunecată. Vederea cea mai larg deschisă se află în portretul lui Don Baltazar. În planul mijlociu se poate zări un munte cu vegetaţie săracă şi o cetate; mai încolo o fîşie de şes şi un orăşel chiar la poalele lanţului muntos. În toate cele trei tablouri este armonie între înfrăţişare şi peisaj obţinută prin distribuirea echilibrată a formelor, valorilor şi iluminării. Razele de soare care străbat norii şi pătrund printre crengi se află în relaţii bine cumpănite cu iluminarea chipului şi petele albe ori lucitoare de pe însoţitorul fidel care stă la picioarele stăpînului.

Copia de atelier neterminată de la Luvru, care-l înfăţişează pe regescul vînător, prezintă interes fiindcă ne dezvăluie, prin caracterul ei monocrom, starea fondului; în peisaj se observă un adaos uşor la tonurile iniţiale. Regele şi-a scos boneta. Faţa este finisată, dar într-o culoare roşietic-gălbuie, netedă şi monotonă, cu totul diferită de cea a chipului plin de sănătate, roşu şi proaspăt, din portretul de la Prado.

Portretele celor doi mari maeştri de vînătoare Mateos şi Martinez, fruntea vînătorilor spanioli, care au organizat acele *grandes monterías* descrise mai sus şi ale căror relatări ne sînt foarte utile pentru priceperea desfăşurării lor, ne-au parvenit şi nouă aidoma unor podoabe ale tablourilor respective. Portretul mai vechi, frumos gravat de Perete, se află în chip de medalion (41 mm diametru) pe frontispiciul lucrării „Obîrşia şi însuşirile vînătorii", 1634. (Într-un articol despre gravor, Cean consideră cu totul de neînţeles acel chip drept al lui Olivares). Celălalt portret precedă în plină pagină, cuvîntul înainte al cărţii *Arte de Ballesteria*, 1644, de data aceasta gravat de Juan van Noort. Inscripţia sună astfel: *Alonso Martinez de Espinar, que da el arcabuz a Su Ma-*

Scanned with OKEN Scanner

*gestad, y Aiuda de camara del Principe Nuestro Señor, de su edad de 50 Años.** Acelaşi gravor a executat şi portretul prinţului de pe pagina dedicaţiei, gravat probabil după Velázquez.

Ambii au o înfăţişare de bărbaţi severi cu alură ostăşească. Juan Mateos e mai vîrstnic, părul îl are rar, cu luminiş în dreptul frunţii, faţa brăzdată, pleoapele ostenite conferă privirii o căutătură stinsă, barba e ascuţită şi gîtul scurt. Alonso Martinez are o figură pătrată, aspră şi uscăţivă (*gens dura Ibera*)**, fruntea îngustă şi retrasă înspre creştetul teşit, oasele proeminente, sprîncenele bine arcuite, ochii atenţi, cu privirea piezişă, nasul lătăreţ şi coroiat. Se arată a fi un bărbat călit pe cărările marilor domenii castiliene.

Carderera a crezut a recunoaşte figura în portretul nr. 1105 de la Prado. Nu poate fi însă vorba decît de o asemănare destul de vagă. Chipul din portretul respectiv, îngust în partea superioară, se lăţeşte în jos ca o pară, pe cînd cel din gravura lui van Noort capătă, prin pometii proeminenţi, o formă rombică, mongoloidă, tocmai inversă. Dacă identitatea rămîne incertă, nici mîna lui Velázquez nu se recunoaşte în acest portret pictat într-un ton închis, totuşi cu destulă siguranţă.

În schimb un alt portret, unde asemănarea cu Mateos din medalionul gravat m-a surprins din totdeauna, este o pictură originală a maestrului şi anume *Bărbatul în veşmînt negru* din galeria de la Dresda, cel mai contestat dintre cele trei portrete modeneze atribuite lui Velázquez.

Acest bărbat robust, cu o expresie severă şi cu o ţinută rigidă este o figură care nu se uită uşor. Părul grisonat şi uşor buclat e tuns scurt; sprîncenele stufoase, agresive chiar, umbresc ochii; ele trag pielea frunţii către nas, unde sînt despărţite de un rid adînc, orizontal. Brăzdăturile acestea atestă o veche obişnuinţă de a porunci. Priveşte

---

* Alonso Martinez de Espinar, care-i dă archebuza Maiestăţii sale, şi cămăraş al Principelui Domnul Nostru, în vîrstă de 50 de ani.

** Neamul aspru al iberilor

Scanned with OKEN Scanner

lateral și oarecum de sus în jos, de parcă ar măsura disprețuitor pe careva. Sub nasul cîrn stă o mustață sură. Gura, unde se remarcă buza inferioară lată și teșită, are o trăsătură morocănoasă în jur. Tenul hepatic în sfîrșit (chiar și buzele sînt palide) întregește impresia să avem de-a face cu un om incomod pentru cei din jur, poate sever și cu el însuși, care nu a pozat pictorului cu prea multă plăcere. Pieptul îi este înalt și boltit, brațele ce se lasă, puternice, îndeobște întîlnite în portretele executate de A. Mor și Pourbus. Ambele mîini trag peste șale mantaua ce atîrnă de pe umărul stîng, de parcă ar vrea s-o pornească. Mîinile sînt lăsate goale ; stînga se sprijină de teaca spadei, iar partea albă nu este altceva decît reflexul mînerului acoperit de mînă. La centură poartă un pumnal.

Chipul este pictat din puține culori, cu o pensulă saturată, pe un grund alb ce transpare în dreptul *golillei*, mustăților și mînecii drepte. Culoarea brună, caldă, a ochilor, este înrudită la rîndul ei cu umbrele limitate din dreapta nasului, ochiului și brăzdăturilor gîtului precum și cu unele trăsături mai late și aspre, folosite pentru a marca în racursiu fața; în sfîrșit partea stîngă a fondului a căpătat tot astfel relief; aici vopseaua a crăpat într-un loc. Chipului gălbejit și plin de riduri, ce se ivește din fondul întunecat, i-a fost conferită, cu mijloace simple (contribuie și frumusețea urechii), o plasticitate pe care Velázquez, el însuși, nu a mai întrecut-o vreodată.

Similitudinea figurii cu cea de pe foaia de titlu a lucrării lui Juan Mateos despre vînătoare este evidentă. Construcție, trăsături, privirea aspră, costumul, toate se potrivesc; doar că în medalion pare mai îmbătrînit, mai sleit; cutele dintre ochi care îi dădeau acel aspect sever, nu au mai fost reproduse de gravor. Realizarea tabloului ar trebui fixată, bineînțeles, cîțiva ani înainte de 1634.

Scanned with OKEN Scanner

TABLOURILE PENTRU TORRE DE LA PARADA

La capătul acestui lung capitol despre vînătoare sîntem nevoiți să ne întoarcem din nou la începutul lui, unde am pomenit de castelul de vînătoare *Torre de la Parada*. Epoca lui de splendoare a dăinuit și mai puțin decît cea a castelului de la *Buen Retiro* al lui Filip al IV-lea. Încă din timpul războiului pentru succesiune (1710) clădirea a fost jefuită și devastată; unele tablouri s-au prăpădit, iar majoritatea celor care au scăpat întregi au fost mutate la *Buen Retiro*. Astăzi servește drept locuință paznicilor parcului. Numele i-ar fi fost de mult uitat dacă nu ar fi fost legat de activitatea lui Rubens, sau dacă tablourile aflate acolo odinioară nu ar fi sporit substanțial colecțiile de la Prado.

Pasiunea lui Filip al IV-lea pentru pictură nu a fost nicicînd mai plină de nesaț ca în cea de a doua perioadă a anilor treizeci. „Regele, scrie Sir Arthur Hopton la 26 iulie 1638, a obținut în ultimele douăsprezece luni un număr imens de tablouri vechi și altele noi de foarte bună calitate, în special *Bachanala* lui Tițian". Acest pavilion, conceput chiar de rege, nu trebuia să se afle în situația de a cerși obiecte de artă de la castelele mai vechi, cum se întîmplase la *Buen Retiro*. Scenele de vînătoare și alte tablouri de mai mari dimensiuni ale pictorului său de Curte, despre care vom vorbi mai tîrziu, nu constituiau decît o mică parte din tematica proiectată. Călătoria infantelui, care urma să ajungă în curînd la Anvers, a trezit în mintea regelui (ori a lui Velázquez) ideea să încredințeze în întregime împodobirea lui picturală pictorilor olandezi, adică de fapt lui Rubens. Vizita făcută de acesta cu opt ani în urmă, uimitoarea sa putere de lucru, au fost împrospătate în memoria monarhului și de cele douăzeci și cinci de tablouri olandeze, expediate de acolo pentru regină. Printre ele se afla o *Diană la vînătoare* pictată chiar de Rubens precum și altele pe care le lucrase în colaborare cu Snyders. Într-o casă

Scanned with OKEN Scanner

de țară în care doreai să uiți de Curte și de treburile statului, nu se potrivea decît „pictura poetică", adică cea cu subiecte din lumea lui Ovidiu și a fabulelor; podoaba majoră a celor douăsprezece săli, opt în catul superior și patru la parter, urma să fie constituită din scene mitologice. Între acestea, deasupra ușilor și ferestrelor, se preconizau picturi animaliere de Paul de Vos.

Ca de obicei, regele era grăbit. El a dispus întocmirea unei liste descriptive (*memorias*), astfel încît pictorul abia că mai putea să-și valorifice ideile; un plan tematic stătea la baza acestei liste. Orice abatere necesita o aprobare. Totul trebuia realizat repede, așa cum se proceda cu decorațiunile intrărilor triumfale. Rubens era omul capabil de un asemenea tur de forță, cu toate că încă de pe atunci avea brațul atins de boală; i-a fost de ajuns un an ca să execute patruzeci de tablouri. La 20 noiembrie 1636, Ferdinand scrie din Douai că i-a transmis comanda și că unele tablouri le-a și luat în lucru; „el, dimpreună cu toți ceilalți, lucrează fără a pierde vreo clipă"; chiar el este acela care îi dă zor; la 7 noiembrie 1637, tablourile sînt expediate.

Rubens a elaborat dintr-un condei schițele tuturor tablourilor; pînă de curînd ele se mai aflau la Madrid, cîteva chiar în Galerie. Aceste schițe au fost repartizate unor tineri pictori din Anvers vreo zece la număr, elevi de-ai lui, promovați maeștri. Rubens le-a încredințat în întregime execuția tablourilor; de aceea a hotărît ca majoritatea picturilor să nu părăsească atelierul cu semnătura sa, așa cum proceda de obicei, ci cu numele lor; într-o listă ce însoțea tablourile erau menționați cu toții. Poate că procedeul constituia și un imbold pentru ei. Unele dintre aceste pînze aparțin celor mai cunoscuți elevi ai săi: Jordaens, van Tulden, Quellinus (inventarele menționează cel puțin zece ale acestuia) și Cornelis de Vos. În afară de ei mai semnau Jan Cossiers, Thomas Willeboirts Bossaert, Jan van Eyck, Jan van Bockhorst, numit și Langejan („Borkens"), Jakob

Scanned with OKEN Scanner

Peter Gouwi (scris și Joui), Simon Peter Tilmans („Pedro Simon").

Șase dintre tablouri le-a semnat Rubens. Acestea se deosebesc vădit de rest, cu toate că unele dintre ele ca *Orfeul* lui van Tulden, *Hippomenes* și *Atalante* de Gouwi au fost odinioară atribuite maestrului. Ele se deosebesc prin execuție, nu prin concepție, a cărei origine rubensiană a afirmat-o de mult cu tărie autorul acestor rînduri, chiar înainte de a fi văzut schițele originale în palatele ducilor de Osuna și Pastrana, sau de a fi luat cunoștință de comanda infantelui, ce-i aducea confirmarea. S-a creat astfel o anumită diferențiere între tablourile pictate de ucenicii săi, revăzute apoi de maestru și vîndute sub numele lui, și cele care cu toate că erau schițate de el, părăseau atelierul sub numele elevilor săi. Stilul însă, care ar permite recunoașterea penelului unor asemenea ucenici, nu este deloc revelator; cu greu ar fi putut cineva să o facă fără să apeleze la inventarele în care le figura numele. Ucenicii își serveau maestrul aidoma unor școlari bine dresați; ei nu reprezentau altceva decît multiplicarea propriului său penel.

În februarie 1639 a mai urmat un tablou, pe care numai mîna sa de maestru era în stare să-l execute: *Judecata lui Paris*. Cu acest tablou a dorit să-i încînte pe ocrotitorii săi spanioli, folosind cu un cinism tipic de curtean farmecul tinerei sale soții, Elena, care a pozat în chip de Venus; și a reușit din plin. Ferdinand, cu toate că zeițele i se par „cam prea dezbrăcate", este de părere, în asentimentul pictorilor, că pînza reprezintă cel mai reușit tablou pictat de maestru vreodată, iar că soția „ține de tot ce se află acum mai de soi aici!" (*de lo mejor que hoy hay aquí*).

Atît de mult au plăcut la Curte cele patruzeci de picturi încît a urmat pe loc o nouă comandă: alte optsprezece tablouri mai mici și patru de mari dimensiuni, acestea din urmă cu un conținut mai amplu. Moartea l-a surprins pe Rubens lucrînd la ele, am putea deci spune că a murit servindu-l cu penelul pe regele Spaniei.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a judeca acest ultim mare ciclu pictat de Rubens nu trebuie uitat faptul că tablourile se înlănțuie într-o suită și că trebuiesc privite ca atare, fără vreo altă vecinătate artistică. În nici un caz cu ochii vizitatorului de muzee, nărăviți de tot felul de criterii estetice, ci de cei ai unui grup de vînători aflați într-un răgaz între două cavalcade sălbatice însoțiți de pocnituri de flintă și urlet de cîini. Metamorfozele ovidiene, plictisitoare astăzi, erau în vremea aceea tot atît de populare la Madrid ca și în Țările de Jos, clasicizante și erudite. Olimpul, Parnasul sau culcușurile Dianei nu lipseau de la nici o festivitate mai importantă din teatrul de la *Buen Retiro*. Legendelor zeilor, vînătorilor sălbatice ale Cantiei și Atalante, luptelor lapiților cu centaurii, nimfelor și satirilor, li se aducea prinosul, în plin vîrtej al vînătorii, al turnirelor sau al aventurilor galante. Dintre toate, acestea erau piesele cele mai potrivite pentru a dezlănțui fantezia maestrului. Ele îi ofereau noi pretexte dramatice pentru a se avînta pe culmile amețitoare ale mișcării, ale pasiunii și uneori chiar pe cele ale groazei. Numai un public obișnuit cu luptele de tauri era în stare să suporte, ba chiar să dorească reprezentări de felul acelui *Prînz al lui Tezeu*, poate scena cea mai cumplită pe care a imaginat-o Rubens vreodată.

Fiindcă tot a venit vorba atît de des de „Rubens în Spania", ar fi cazul să menționăm faptul că a existat și un spaniol care și-a însușit întru totul maniera maestrului. Căpitanul Don Miguel Manrique, născut în părțile Flandrei, l-a studiat acolo pe Rubens și se zice că a beneficiat chiar de învățătura lui. Faptul se adevărește cînd te afli în fața marilor tablouri de la Malaga, unde s-a stabilit mai tîrziu. În afara unei copii reușite a renumitei *Cine a Magdalenei* pictată pentru mînăstirea Victoria și aflată acum în catedrală, mai pot fi văzute în Sacristie o *Înălțare a Mariei* și o *Glorificare* a ordinului mercenarilor aflată în biserica acestora, de departe cel mai important tablou din Malaga. Războinicul acesta cu înclinare

Scanned with OKEN Scanner

artistică a fost cel dintîi care l-a inițiat în pictură pe Don Niño de Guevara (1632—1698), originar din Madrid; acesta din urmă i s-a alăturat însă mai tîrziu cu totul lui Alonso Cano. Cu toate acestea, maniera rubensiană se mai face încă simțită în formele severe ale alegoriilor religioase cu multe personaje din biserica augustinilor de la Grenada, oraș în care și-a desfășurat activitatea.

ALONSO CANO LA MADRID (1637–1651)

Prin înființarea și împodobirea castelului de la *Buen Retiro* s-a creat și o mișcare în rîndul pictorilor, al cărei ecou a ajuns pînă în Andaluzia. Velázquez s-a aflat adesea în situația de a se arăta binevoitor cu vechii cunoscuți ori și cu necunoscuții de pe malurile Baetis-ului și uneori chiar să-i solicite. Potrivit lui Palomino, artiștii de orice fel s-au bucurat întotdeauna de sprijinul și atenția cuvenită din partea lui. Însă, aspectul acesta al activității sale oculte, se pierde în cronica nescrisă a realizărilor lui Filip al IV-lea.

Încetul cu încetul „sevillanul", (cum era denumit la Curte) s-a văzut din nou înconjurat de vechi chipuri cunoscute în tinerețe, cele ale lui Alonso Cano, Zurbarán și Herrera. Zurbarán a pictat *Muncile lui Hercule* din salonul de la *Buen Retiro*; încă din 1633 el semnează retablul mînăstirii de la Xeres, ca *pintor del Rey*. În 1639 este însărcinat să angajeze la Sevilla doisprezece lucrători aurari pentru amenajarea Salonului *grande* din Alcazar.

În epoca marelui război, tablourile cu oșteni, bătălii ori execuții, erau acelea care înfloreau; pictorii își luau aere militărești și se mîndreau cu pumnalele lor ascuțite de parcă ar fi fost peneluri jucăușe; iuțeala de mînă era o calitate prețuită în ambele activități. Era doar vremea cînd Frans Hals, ale cărui trăsături de penel se așterneau pe pînză aidoma loviturilor de spadă, conferea

Scanned with OKEN Scanner

liniştiţilor locuitori din Haarlem acele inimitabile expresii de aroganţă ori de fudulie agresivă, care-i uimeau într-atît pe paşnicii eruditi „încît făceau mult haz şi se minunau de o asemenea pictură".

În anul 1644 se adună la Madrid cei doi *fracassados**, unul italian celălalt spaniol; Mattia Preti, cavalerul calabrez care-l urmase acolo pe nunţiul Panciroli şi vechiul nostru cunoscut Alonso Cano care, cum am mai povestit, fusese nevoit să-şi ia tălpăşiţa de la Sevilla în 1637, în urma unei omucideri. În viaţa aventuroasă a ambilor, istorii de acest fel au dat semnalul schimbării de decor.

Alonso a fost bine primit de fostul său camarad de şcoală, Velázquez, pe care-l cunoştea după propria-i afirmaţie, din 1614, şi apoi recomandat ministrului. Acesta i-a înlesnit comanda unui mare tablou pentru importanta biserică S. Isidro ctitorită de Filip al IV-lea. Aici în sacristie, îndemnat poate şi de prietenul său, s-a străduit să creeze o anume impresie de lumină albă, difuză. A devenit *pintor del rey* şi profesor de desen al prinţului moştenitor. Madridul devine cea de a doua arenă a isprăvilor lui, după cum Sevilla fusese prima şi Grenada urma să fie ultima. Încrederea de care se bucura la Curte era imensă. El a fost acela care a realizat ideea năstruşnică a monarhului de a-i înfăţişa pe unii măscărici ai curţii pictaţi în costume de regi germani de odinioară, pentru vechea sală de comedie.

Cano se potrivea capitalei ca nici un altul dintre pictori; aici afla aerul şi spaţiul necesar temperamentului său neliniştit, hrană pentru talentul avid de imbolduri exterioare. Părea scoborît de-a dreptul dintr-un roman de mantie şi spadă, în care cavalerii îşi fac testamentul înainte de a porni prin oraş. Cu toate acestea era bigot din cale afară; apare ca majordom al „frăţiei sfintei fecioare a patimilor". Cînd întîlneşte vreun *penitenciado*** al sfîntului Oficiu, i se fereşte din drum, iar dacă acesta l-a atins cumva, îşi zvîrle mantaua de pe

* Eşuaţi
** Penitent

Scanned with OKEN Scanner

el ca să nu se contamineze de păcat. Doar mîndria sa de artist reușea să-i mai tempereze zelul religios; a fost amendat cu o sută de ducați fiindcă nu a vrut să participe la o procesiune din săptămîna sfîntă, la care pictorii erau obligați să defileze laolaltă cu polițaii Curții. Era totuși foarte galant și de o rară delicatețe față de prieteni și de elevi, cărora le ceda uneori schițele ori le finisa tablourile.

Acestui *hidalgo* nu-i lipsea nici caracteristica lene națională. Dacă ar fi beneficiat de vreo rentă, mai mult ca sigur că ar fi rămas un diletant. Însă picta mereu și își continua vechile lucrări de sculptură în lemn; executa desene baroce pentru „monumentul sfintelor săptămîni" (din San Gil) precum și pentru arcul de triumf de pe poarta Guadalajara, ridicat cu ocazia sosirii reginei Mariana (1649). Mai drag îi este însă desenul; schițele sale grațioase, de mici dimensiuni, sînt conturate cu penița pe hîrtie albă și umbrite cu sepia sau tuș; dorea să picteze orice, desena înainte de mai multe ori, chiar și lucrări pe care nu le mai picta. De-l plictisea vreun cerșetor, îi făcea la iuțeală o schiță cu care-l trimitea la cîte un prieten să i-o cumpere. Felul său preferat de a participa era să contemple obiecte de artă ori gravuri în aramă și ori de cîte ori auzea de așa ceva, lăsa lucrul baltă și dădea fuga acolo. Aceasta îl incita la reproducere, pentru că a crea îi era prea anevoios. Imitarea gravurilor altora, lucru obișnuit de altfel, părea totuși nepotrivită unui artist de talia sa; dar se folosea pînă și de vinietele de pe foile volante; spunea că și el dă altora permisiunea să procedeze la fel. Acesta este motivul pentru care pictura lui Cano este atît de greu de caracterizat; reprezintă cel mai izbitor exemplu în ce privește candoarea cu care-i imitau pictorii spanioli pe alții; majoritatea lucrărilor sale nu sînt decît adaptări ale unor modele renumite.

Sfîntul lui, *Ioan la Patmos*, este făcut după *Ieronimul* lui Ribera; *Soledad* din catedrala de la Grenada era, datorită mai ales expresiei de suferință, o transpunere emoționantă a statuii lui

Scanned with OKEN Scanner

Beccera de la Madrid; *Noli me tangere** din galeria Esterhazy, o copie liberă după Correggio (de la Madrid), a cărui manieră se face simțită și în *Pocăința Magdalenei*, precum și în unele atitudini, racursiuri ori în zborurile de îngeri; *Madona încununată cu roze* de la Malaga nu ar fi fost creată dacă nu ar fi văzut gravura în lemn a *Madonei cu sfîntul Sebastian* după Tițian (de la Vatican); *Îngerul cu Hristos săvîrșit din viață*, de la Prado, nu este altceva decît o reproducere liberă după capodopera lui Paolo (de la Ermitaj), iar în *Ioan botezătorul cu apostolul Pavel* a reluat formele robuste și mișcarea înflăcărată a liniilor, specifice lui Rubens.

Nici un alt pictor nu a reușit asemenea lui Cano să simplifice și să reducă într-atît complicata operație a picturii. Subiectele îndrăgite, ca *Imaculata* de pildă, le repeta ca pe niște tipărituri, atît în sculptură cît și în pictură; îi copia nu numai pe alții, dar se copia și pe el. În cazurile unor viziuni mistice (S. Benedict, S. Bernard) făpturile cerești sînt reprezentate prin statuete așezate în nișe.

Acela care, furat de atîta faimă, dorește să se convingă de măreția „unicului pictor ideal din școala spaniolă, poate fi încercat de o mare deziluzie. Este cît pe aici să-și piardă răbdarea atunci cînd curiozitatea îl poartă de la Madrid la Sevilla, de la Sevilla la Granada iar de acolo la Malaga și să considere drept născociri toate părerile specialiștilor despre arta lui Cano. Acesta a avut însă și momente de inspirație autentică; atunci cînd o dorea, ori poate doar din întîmplare, îi stăteau la dispoziție patosul și simțirea, culoarea și frumosul. Momentele (*pasos*) patimilor Mîntuitorului invederau nu numai studiile sale sculpturale și simțul pentru forme alese, dar și o modelare realistă și delicată, fără pretenții anatomice: ele stau întru totul la înălțimea subiectului.

*Nu mă atinge. Cuvinte din Evanghelia lui Ioan (XX,17) pe care le-ar fi adresat Isus Mariei Magdalena în dimineața învierii. Semnifică interdicția de a te atinge de persoane sau de un lucru.

Scanned with OKEN Scanner

În 1644 s-a petrecut un fapt, nici astăzi bine lămurit, care a aruncat o umbră asupra vieţii sale şi i-a făcut şederea la Madrid imposibilă. Într-o dimineaţă soţia lui a fost găsită moartă în pat, străpunsă de mai multe lovituri de cuţit; la început bănuiala a căzut asupra unui italian pe care îl folosea drept model. Însă apoi s-a aflat că o înşela şi vroia să se însoare cu alta. Fiind avertizat, Cano s-a refugiat la Valencia; s-a întors însă şi un timp a trăit ascuns: a căzut totuşi în mîinile poliţiei şi a îndurat caznele fără să crîcnească. Din ordinul lui Filip al IV-lea mîna dreaptă i-a fost cruţată. Spaima provocată de această întîmplare, poate că şi dorinţa de linişte şi siguranţă, l-au îndemnat să se adreseze catedralei din oraşul natal pentru a solicita o sinecură (*racion*). Printre argumentele prezentate consiliului canonic a fost şi acela al necesităţii existenţei unui pictor al bisericii printre atîţia muzicanţi. De acum înainte se va chema *racionero* Cano, dar şi în veşmînt bisericesc rămîne acelaşi, trăind în nemulţumiri şi procese cu capitlul. Dar ce a lucrat acolo poate fi considerat drept tot ce a pictat el mai bun; înălţătoarele tablouri din cor, Cele şapte bucurii ale Fecioarei, cu semitonurile lor înguste şi roşietice, cu întinsele pete de lumină, mai calde şi mai colorate decît le picta obişnuit, se apropie de cele mai reuşite tablouri ale şcolii bologneze; unii străini mai binevoitori aşezau *Asunta* lui mai presus de creaţiile lui Guido. A murit acolo în anul 1667.

MURILLO LA MADRID

Printre figurile noi ale vizitatorilor veniţi din oraşul de baştină al lui Velázquez se afla şi un tînăr sărac, care străbătuse în 1643, încrezător în steaua sa, drumul de la Sevilla la Madrid, călătorind printre cei care mînau catîrii. Nu venea să-şi caute norocul la Curte asemenea celorlalţi, ci dorea să înveţe, cu toate că trecuse de mult de vîrsta potrivită. Se transformase de nevoie în

pictor de duzină, însă acum se trezea în el un dor nestins de a se înălța.

Clipa de trezire s-a petrecut cînd un vechi tovarăș de ucenicie, Pedro de Moya, înapoiat din campaniile neerlandeze, i-a vorbit despre pictorii din nord, ale căror lucrări le contemplase în răgazurile de iarnă, precum și despre vizita sa în Anglia, la Van Dyck, efectuată la scurt timp înainte de moartea timpurie a acestuia. I-a mai arătat și unele cartoane cu pete frumoase de culoare care purtau semnătura lui Paul Pontius și Schelte van Bolswert.

Această vizită a lui Moya l-a urnit din loc. Tînărul, în luptă permanentă cu sine, s-a convins că nu mai poate continua în felul acesta. La Sevilla însă nu întrezărea nici o ieșire din cercul în care se prinsese. Dorea să plece la Madrid. Poate că nici lui însuși nu-i era prea limpede ce anume căuta acolo. O atare hotărîre, urmare a unui imbold primit în cursul unei simple conversații, se potrivea cu firea acestui bărbat tributar primelor impresii. A auzit poate că la Madrid s-ar afla și tablouri originale de Van Dyck. Acolo trăia și un pictor olandez, Filip Deriksen care lucra în stil rubensian. Cum să ajungă oare acolo, nevoiaș, fără protectori, poate nici prea agreat de colegii de breaslă? Aici pictura de mîntuială îl salva la nevoie. Confecționa pentru *cargadores de las Indias** mici imagini pioase. Așa a contribuit și el la edificarea multor credincioși din Mexic ori Peru, cîștigîndu-și astfel și banii de drum. De călătorie nu a pomenit însă nimănui.

Așadar bărbatul în vîrstă de douăzeci și cinci de ani, cu păr negru și des bătut de soare și vînt, cu mantaua și pălăria ponosite, ce-i dădeau un aer de gitan, a apărut în curtea alcazarului din Madrid și a întrebat unde se află *cuarto del principe*. El s-a prezentat „sevillanului". Dacă pictorul Curții ar fi fost una dintre acele binecunoscute mărimi, l-ar fi primit, plin de importanță, abia

* Hamalii din Indii

Scanned with OKEN Scanner

după așteptări și amînări îndelungi, ori poate că s-ar fi oprit doar o clipă în dreptul lui, la trecerea prin anticameră. După ce l-ar fi măsurat cu privirea de sus pînă jos, poposind puțin asupra îmbrăcăminții, i-ar fi destăinuit în chip de încurajare că într-un sfert de oră urmează să-i facă excelenței sale *mayordomo* o expunere pentru rege despre cine știe ce amenajare, ca apoi să-l asculte distrat, punînd însă capăt audienței cu cuvintele: „dragă amice, observ că îți lipsește orice fel de pregătire, iar ceea ce ai lucrat pînă acum, mai mult ți-a dăunat; și (după socotirea anilor necesari uceniciei), la vîrsta și condiția dumitale te-aș sfătui mai degrabă să te gîndești bine dacă merită osteneala".

Pictorul nostru de Curte a văzut însă în tînărul bărbat (care i-a vorbit cu elocvență andaluză despre nostalgia, necazurile și buna sa voință) ceva ce îndeobște se întîlnește rar și cum orice gînd de gelozie îi era străin, a fost cît se poate de încîntat de noua cunoștință. I-a acordat tot ceea ce putea să-i fie mai de folos, adică sfaturi ce se întemeiau pe propria-i experiență, care cuprindeau secretul propriei sale ascensiuni. I-a mijlocit intrarea prin castele, în special la Saragosa, unde avea prilejul să studieze temeinic în timpul absențelor îndelungate ale regelui.

Velázquez era cel mai în măsură să înțeleagă situația concetățeanului. Dascălul acestuia, Juan del Castillo, era și el pictor cam tot de talia socrului său. El însuși căutase să-și afle o cale în afara școlii, pe vremea cînd Murillo abia se năștea. Ce anume îi lipsea? Talent, gust, inspirație și iscusință avea cu carul; chiar și ceva școală. Nu de aripi (cum spunea Bacon) ci de plumb avea nevoie: adică „spiritul să fie subordonat lucrurilor". Cu timpul pictorul Curții i-a dezvăluit metoda pe care o folosise el la început, i-a arătat *Sacagiul din Sevilla* și i-a predicat evanghelia naturii, în ale cărei file s-ar afla și fericiții paradisului și miracolele sfinților; doar să știi unde să-i cauți. După preceptele vechilor maeștri, miracolul picturii stă în relief: plăsmuirile sale

nu sînt decît umbre colorate. Relieful este acela care trebuie căutat cu orice preţ, cu cele mai simple şi mai de efect mijloace: albul şi negrul. S-o facă de dragul lui. Iar dacă doreşte să afle cum poţi fi totodată şi un bun pictor catolic după tipic spaniol, nu are decît să privească lucrările lui Spagnoletto.

Că aproximativ acestea trebuie să fi fost sfaturile lui Velázquez, o arată urmările. Cînd s-a întors Murillo acasă, a început prin a vedea brusc pictura acolo unde nici măcar nu o bănuise. Lucrările de care s-a apucat îndată după întoarcere au fost istoriile minorităţilor din curtea mică a mînăstirii S. Francisco şi miracolele sfîntului Diego de Alcalá, canonizat odinioară la îndemnul lui Filip al II-lea. În aceste unsprezece tablouri, răspîndite acum pe întreg mapamondul, puteau fi văzuţi cerşetorii şi călugării cerşetori, copiii străzilor, nobilii şi clericii Sevillei, zugrăviţi de un artist care-i cunoştea îndeaproape. Dintr-o scenă de bucătărie face extazul unui sfînt; dintre o mulţime de cerşetori de model, aidoma lui Ribera cu *lazzaronii* săi, scoate *Cina sărmanilor*, unde S. Diego preia *gracias* „pe seama lui". Cel mai mult se apropie însă de valencian în *Închinarea păstorilor*. „Vecinii lui — citim undeva — nu-şi, dădeau seama de unde şi-a însuşit acest stil nou, necunoscut şi magistral deopotrivă". Nu le-a dat prin gînd că frecventase o academie străină locului. „Au crezut că s-a închis în casă timp de doi ani, că ar fi studiat pe viu şi ar fi deprins astfel noua sa iscusinţă". Pînă şi scriitorii ce l-au mai prins în viaţă, ca Palomino de pildă, care dacă nu a stat de vorbă cu el cel puţin l-a văzut, judecau tot astfel. Acesta este de părere că ar fi studiat natura la Madrid asemenea lui Caravaggio, dovedind că poţi deveni pictor însemnat şi fără dascăli ori precursori celebri, cu condiţia să ai bineînţeles geniu şi înclinaţie firească.

Murillo s-a năpustit pe noul său drum fără să mai privească înapoi. S-a manifestat mai întîi tenebros, prin umbre întunecate şi reflexe de lumină gălbui, nuanţe de culoare din partea rece

Scanned with OKEN Scanner

a spectrului; folosește tipuri umane vulgare și banale în expresie, alături de care apare nobil și plin de nerv însuși Spagnoletto. Ne dezvăluie acum doza de pozitivism și indiferență spaniolă ce stătea ascunsă în el. Nimeni nu mai îndrăznise prin partea locului să picteze grupuri de copii de un realism atît de crud, cu toate că ei sînt neîntrecuți prin nuanțele de culoare dobîndite de la soarele și aerul andaluz, ori prin ceea ce am putea numi grația lor animală; pepenii, strugurii ori ulcelele lor ar putea da de gîndit multor pictori de natură moartă.

Potrivit lui Palomino el a copiat, în sălile regale de la Madrid, multe tablouri de Tițian, Van Dyck și Rubens, fără să neglijeze desenul după mulajele în ghips ale lucrărilor celor vechi precum și picturile executate în maniera viguroasă, de culme, a lui Velázquez. Reprezintă însă Murillo un amestec al acestor șase elemente, cuprins fiind și Spagnoletto?

De fapt, asemenea atingeri cu marii înaintași transpun artistul autentic pe tărîmul atracției și respingerii, unde caracterul său specific se făurește în bătălia dusă împotriva puternicei lor influențe (de pe urma căreia imitatorii rămîn ceea ce sînt). Ce departe se află jarul luminii și culorile lui, acordate într-un registru înalt, de răcorosul ton argintiu al sfătuitorului său ! Cît de puțin înrudite sînt clarobscurul și bucuria sa pornită din inimă, cu patima îndîrjită, ferecată, a valencianului, sau cu asprele contradicții ale acestuia, ori cu tînguirea melancolică a unui Van Dyck ! Cît de deosebită cumpănirea sa romanică în forme și măsură, de excesele în atitudini, linii și culoare ale lui Rubens !

După acești doi ani de învățătură rodnică în capitală, Murillo s-a întors purtînd cu sine tocmai contrariul obișnuitului eclectism: abaterea de la convențional. Pe ea se întemeiază reușita din acel *claustro* de la Sevilla, ale cărui imagini pot fi considerate încă și astăzi întru totul autohtone. Ceea ce li s-a părut remarcabil sevillanilor a fost tocmai naturaleța înfățișărilor și figurilor legen-

Scanned with OKEN Scanner

dare, cunoscute oricui, precum și îndemînarea mîinii care a zugrăvit aceste întîmplări din viața monahală, descriind miraculosul și nemaivăzutul în chip atît de firesc încît totul pare că se petrece în viața de toate zilele. Ei erau de părere că pînă la Murillo, nu s-a știut în partea locului ce înseamnă pictura.

Mai tîrziu a atins, bineînțeles, culmi și mai înalte. Spiritul luminii l-a pătruns și a risipit negura manierei întunecate. Farmecul lui aparte, succesul obținut pretutindeni, chiar și cu plăsmuirile deceniilor ulterioare, le datora numai acelei crize de la Madrid, îndrumată de Velázquez.

Evanghelia era scrisă în limba greacă, dar cititorilor de odinioară nu le suna grecește. Murillo, asemenea lui Rembrandt, a coborît în straturile populare, unde de fapt se și petrecuse istoria sfîntă și a tradus Biblia și faptele apostolilor în dialect popular. Personajele Noului Testament nu erau nici zei, nici eroi; el a descoperit că țărăncuța spaniolă se potrivește mai bine rolului Mariei decît marile tragediene italiene. Doar doi ani a rezistat Murillo la Madrid apoi, după această primă și ultimă călătorie a sa, s-a întors acasă. Criticii de tipul lui Mengs erau de părere că doar călătoria în Italia îi mai lipsea pentru a deveni un Rafael al Spaniei. Faptele însă ne arată cu totul altceva. Pe unii ca Vargas ori Céspedes, care își însușiseră acolo stilul lor universal, lumea nu a vrut să-i bage în seamă. În schimb Murillo, căruia doar provincia lui îi pria, care picta pentru vecini și își făcuse idealurile din chipul lor, care a preluat în cea mai mică măsură influențele străine, tocmai el a devenit cel mai internațional dintre pictorii națiunii sale.

Acesta este artistul care, cu aproape două secole în urmă, a trecut dincolo de întunecatele colonade și de zidurile mînăstirilor timpului, croindu-și drum prin lumea largă. Și aceasta fiindcă poseda arta de a-și cîștiga favorul tuturor, fiindcă avea darul limbajului priceput oricînd de toate națiile, de toate păturile sociale, de toate credințele religioase. În primul rînd a descoperit în aspectul

Scanned with OKEN Scanner

poporului său tot ceea ce putea fi durabil și îndrăgit oriunde; a despuiat miracolul de supranatural și exaltarea de morbid; sub penelul lui delicat bizarele chipuri monahale, chinuite de fiorii expierii, au căpătat un aer mai uman. Într-un timp al minciunii și al confuziei, el s-a păstrat curat; într-un veac cu gustul dubios și întortocheat, ne-a înfățișat plăsmuiri firești și veridice, pe locuitorii unor plaiuri fericite, care ne ofereau o imagine a Spaniei lui natale, cu totul diferită de cea din hronicul de tristă memorie al istoriei ei.

CRUCIFIXUL DE LA SAN PLACIDO

De la strămutarea sa în capitală, Velázquez nu mai pictase tablouri cu subiect religios. Circumstanțe deosebite l-au îndemnat după mai mulți ani să reia însă acele subiecte. Dacă în atmosfera clericală a Sevillei, printre modelele sale venerate, nu se remarcase prin nimic deosebit, acum, în ambianța frivolă de la Curte, produce lucrări ce surprind prin profunzimea sentimentelor, insolitul subiectului și bine dovedita lor forță de atracție. Dacă aceste tablouri ar fi lipsit din opera sa, n-am fi avut ocazia să cunoaștem și aspectul simțămintelor lui religioase, spiritualitatea fiindu-i astfel prețuită mai puțin. Rînduirea aparte a acestei spiritualități amintește (dacă am face o analogie pe planul dramaturgiei religioase), de adînca și zguduitoarea piesă a lui Tirso: *El condenado por desconfiado**. Tablourile sînt două la număr, unul de demult cunoscut, iar celălalt descoperit de curînd. Primul, *Isus răstignit*, trecea pînă nu de mult drept o excepție: „Dacă nu ar fi pictat acest Crucifix am putea crede că el își siluia geniul atunci cînd picta scene religioase". Tabloului i-au fost atribuite accente shakeaspeariene. „Această imensă agonie nu a fost înfățișată

* Condamnat din bănuială

nicicînd mai intens", așa sună părerea lui Stirling citată deseori, cu toate că nu de agonie este vorba, ci de moarte. Plăsmuirea aceasta, ca singură, ar fi fost îndeajuns, după părerea lui Cumberland, să-l facă nemuritor. S-a vorbit, mai puțin potrivit, și despre o „înălțare în sferele superioare ale picturii de stil" !

Velázquez l-a înfățișat pe Mîntuitor într-o solitudine absolută, reprezentare preferată în vremea aceea și de maeștrii italieni și olandezi. Ea era străină evului mediu; primul exemplu ieșit din mîna unui maestru îl constituie *Răstignirea* de Dürer, din galeria de la Dresda.

Printre mărturiile privitoare la acea impresie puternică, nu lipsesc însă și accente de uimire. Cu totul altfel trebuie să-ți închipui o *Răstignire* în spirit shakespearian. Eventual o scenă nocturnă cu cer întunecat, acoperit de nori grei, din care coboară o licărire slabă peste chipul muribund; într-o înfiorare tăcută, parcă sub blestemul fărădelegii săvîrșite, cîmpiile se întind pînă departe; la mijloc se stîrnește o furtună. Asemenea scenei din tabloul cu același subiect al lui Mateo Cerezo, imitatorul spaniol al lui Van Dyck; o viziune aidoma tabloului lui Murillo, *Sfîntul Francisc în fața răstignitului*. Dinaintea noastră se află însă o lucrare unde toate aceste accesorii sînt înlăturate, Silueta de pe lemnul crucii se înalță din golul unei suprafețe aproape neagră: fondul întunecat este tratat foarte grav „asemenea unei statui de fildeș pe un văl mortuar din catifea".

Pe trupul frumos proporționat, tineresc încă, nu se observă nici o tentativă de a reda consecințele martiriului ori ale luptei cu moartea; ale țintuirii, elongației ori contorsionării membrelor și mușchilor, ale zbaterilor ultime între viață și moarte. Picioarele se lasă pe pragul de sprijin, brațele sînt mai degrabă fixate decît împovărate. Moartea se manifestă doar prin rigiditatea marmoreeană, părînd astfel naturală; este vădit faptul că artistul s-a folosit de un model în viață, de care s-a ținut întocmai. Înfățișarea ne apare aidoma unui model ce ne stă în față, ori asemenea unui

Scanned with OKEN Scanner

actor dintr-un mister medieval, doar că la acesta din urmă s-ar observa încordarea creată de poziţia nefirească.

O simetrie riguroasă guvernează întreg tabloul. Crucea nu este aşezată pieziş, poziţie îndrăgită de şcoala lui Rubens; înclinarea capului spre umăr abia se observă; proporţia strictă este împlinită prin alăturarea picioarelor precum şi de cele două cuie. Dacă ne amintim de acele lucrări pictate cu jocuri de linii unduite, cu umbre brune străbătute de fascicule luminoase, cu reflexe roşietice, bineînţeles că vom fi surprinşi de tonul gălbui al siluetei, delicat şi luminos modelată; cu toate acestea tabloul nu se aseamănă prin nimic cu o imitaţie sculpturală; în mod exagerat a fost considerat drept copia unei sculpturi în ivoriu. Musso considera demn de remarcat tocmai faptul că fondul negru nu creează deloc o impresie de rigiditate. Cu atît mai puţin avem de-a face cu vreo reminiscenţă a *Răstignirii* de Cellini, de la Escorial. Artistul nu a căutat să pună în valoare lumina venită lateral, atît de prielnică efectelor plastice, punînd accentul mai mult asupra aparenţei juvenile, cu toate nuanţele inerente acesteia, decît pe relieful structurii anatomice. În schimb accesoriile statice sînt tratate îngrijit, fără a le scoate însă detaliile prea în evidenţă. Asperităţile şi nodurile lemnului dulgherit, răşina, cele cîteva picături de sînge, coroana de spini, tăbliţa cu inscripţia trilingvă, sînt redate toate cu o minuţiozitate proprie artiştilor din *Quattrocento*.

Nu cumva tabloul este doar un simplu studiu după model? Asemenea altora dinaintea sa, nu l-a interesat oare numai studiul nudului?

Atunci de unde acea impresie produsă asupra privitorilor de orice nivel? Se spune că efectul care întrerupe riguroasa simetrie- Capul plecat în faptul morţii este singura porţiune care s-ar datora unei singure trăsături, unică dealtfel, în tablou: însă umbrele nu i-au fost suficiente pictorului. Odată cu înclinarea capului, buclele lungi şi brune din dreapta se revarsă, trecînd peste frunte, pînă către piept, învăluind în între-

Scanned with OKEN Scanner

gime ochiul și partea dreaptă a feței, asemenea unui giulgiu negru și greu. Efectul produs de învăluire se face mai degrabă simțit decît înțeles, este însă irezistibil. Această unică trăsătură demonică a tabloului, țîșnită ca din întîmplare din straturile adînci ale fanteziei creatoare, i s-a furișat artistului în penel.

Unii afirmă că o astfel de trăsătură nu ar fi specifică pictorului, ci imitată după un tablou de mici dimensiuni al lui Luis Tristan, ce putea fi văzut odinioară în galeria de la Salamanca: schița respectivă s-ar afla în posesia unui colecționar parizian. Dacă micuțul tablou i-a fost atribuit lui Tristan cu tot atîta ușurință ca și tablourile din muzeul de la Madrid, atunci abia că nu mai este cazul să regretăm că nu l-am văzut. Ca în multe alte cazuri asemănătoare, probabil că nu era decît o copie în mic după Velázquez, dintre acelea care erau vîndute străinilor drept schițe originale. De astă dată, careva s-a gîndit să-l atribuie toledanului, pe care Velázquez îl elogiase. Nicicînd nu a fost însă Velázquez mai diferit de acest pictor al clarobscurului. Christ-ul său este pictat într-un ton limpede și firesc, temperat mai ales în partea inferioară cu un văl ușor de culoare cenușie.

Velázquez, care știa mai bine decît oricine ce anume trebuie făcut pentru a „picta desăvîrșit" chiar și cel mai neînsemnat subiect, adică să te apropii de firesc, nu putea să-l reprezinte în serios pe un răstignit în mod realist, natural. Cu atît mai puțin s-a încumetat să redea în pictură expresia Mîntuitorului muribund. El era convins că dacă o va face, simțul artistic va fi acela care se va împotrivi, mai receptiv la cele sugerate decît la cele exprimate. De unde și acoperirea parțială a chipului, umbra și acel văl ocazional. Gîndul ne poartă la artistul grec care urma să-l picteze pe regele aheilor asistînd la jertfa propriei sale fiice. Velázquez nu face altceva decît să așeze un model cu trup frumos alcătuit, în poziția tradițională a răstignitului pe cruce. Modelul nu are nici măcar obișnuitele forme zvelte, de o

Scanned with OKEN Scanner

noblețe uscățivă, folosite de Montanes, Cano ori Murillo. Dacă nu greșesc, efectul tabloului se trage și de la această atitudine rezervată a artistului. Sentimentele pioase, cucernicia, nu au nevoie de o interpretare artistică deosebită; ele prețuiesc mai degrabă fidelitatea tradiției, trăsăturile autentice; de unde și cultul relicvelor și al iconițelor. Ca și cum intensitatea înrîuririi unui atare obiect s-ar trage tocmai de la o imagine mai modestă, mai firească. Ca și cum toate accesoriile adăugate de artistul sensibil, toate procedeele folosite, chiar și natura neînsuflețită, ar dăuna efectului respectiv. Aidoma unui preot care și-ar începe predica din vinerea mare cu cuvintele: În această zi răstignitul va fi acela care va sta în amvon, iar eu la picioarele lui! Un sculptor care a văzut pentru prima oară tabloul, era de părere că seamănă mai curînd cu o imagine pioasă, din cele oferite pelerinilor. Totul ne conduce însă la problema cercetării creștinismului timpuriu. Eruditul socru al lui Velázquez considera de datoria sa să fundamenteze și să reactualizeze acea *opinion de los cuatro clavos**, care urma să înlocuiască dogma celor trei cuie, ce se impusese abia la începutul secolului al treisprezecelea. În afară de referirile la lucrările sfinților Luca și Nicodim, el se mai sprijinea și pe bronzul lui Franconis, după un model de Bonarroti, purtat la gît de pictorul Céspedes, precum și pe un desen al lui Dürer din „Cartea lui Filip al II-lea", de fapt, probabil, breviarul lui Granvella. Mare trebuie să fi fost bucuria bătrînului erudit; poate că i se împlinea și o veche dorință prin faptul că ginerele său reintroducea printr-o capodoperă acea „veche și venerată" reprezentare. L-au urmat Alonso Cano (în tabloul de la Academie) și Ribera, în *Crucifixul* de la Victoria pictat în 1643; cu toate că în reprezentarea acestuia din urmă picioarele sînt încrucișate.

În primii ani ai deceniului al treilea s-a produs multă vîlvă la Madrid în jurul „cultului crucii".

---

* Părerea despre cele patru cuie

Scanned with OKEN Scanner

Fusese răspîndit zvonul potrivit căruia necredincioşii ar fi flagelat un crucifix şi că răstignitul ar fi suspinat în auzul tuturor. Locuinţele unora dintre ereticii au fost făcute una cu pămîntul, iar procesiunile nocturne cu făclii nu mai conteneau; s-a constituit şi o Congregaţie *del bendito Cristo de la Fé**. Numai pentru placatele în limbile latină şi spaniolă, lipite pe uşile bisericilor, fuseseră cheltuite sute de ducaţi.

Pînă în anul 1808 tabloul s-a aflat în sacristia mînăstirii benedictine de la San Placido, o încăpere sărăcăcioasă ca aspect, luminată doar printr-o ferestruică zăbrelită, unde l-au văzut Ponz şi Cumberland. Întemeietoarea mînăstirii, Doña Teresa de Silva, fusese logodită cu vărul ei, fiul unuia dintre cei mai bogaţi granzi, protonotarul de Aragon, Don Gerónimo de Villanueva, *marqués* de Villalba. Însă scurt timp înainte de nuntă, logodna a fost ruptă brusc, iar tînăra nobilă s-a călugărit şi a fondat respectiva mînăstire cu banii fostului logodnic. Ctitoria era foarte agreată de Curte iar Olivares, precum şi tînăra pereche regală o vizitau adesea pe curtenitoarea *suor*** Teresa. Sub oblăduirea duhovnicului, benedictinul Fray Francisco Garcia Calderón, în cucernicul lăcaş s-au produs unele apariţii miraculoase, care au trezit foarte repede şi pe drept cuvînt suspiciunea Inchiziţiei. Sfîntul Oficiu l-a condamnat pe fratele Garcia la recluziune pe viaţă, superioara a fost suspendată pe o perioadă de patru ani, iar călugăriţele răspîndite pe la alte mînăstiri (1633). Nu se cădea însă ca o astfel de instituţie frecventată de familia regală şi de cei de la Curte să fie marcată de o sentinţă infamantă. După cinci ani, graţie influenţei ministrului şi a protonotarului, Consiliul suprem a revizuit procesul, a casat respectiva hotărîre şi i-a repus în drepturi pe intimaţi (1638).

---

* A binecuvîntatului Hrist al credinţei
** Sora

Scanned with OKEN Scanner

Răstignirii i s-a adăugat de curînd un tablou pereche: un episod petrecut pe drumul patimilor, care a precedat liniștea supremă.

HRISTOS LEGAT LA STÎLP

Tabloul, atribuit oficial maestrului abia cu douăzeci de ani în urmă, trece drept cel mai remarcabil adaos, de veacuri încoace, la zestrea artistică a pictorului. Cumpărat la Madrid acum patruzeci de ani, el a produs încă de la prima sa expunere la Manchester (1857) și apoi în galeria națională britanică (1860), o impresie deosebită, trezind însă și unele dubii, așa cum se întîmplă adesea cînd ies la iveală picturi originale noi. Întunericul din care a răsărit după mai bine de două veacuri de uitare, rămîne o enigmă; poate că la obîrșie nu a fost decît un tablou moștenit din tată în fiu, fără să-i fie bănuită valoarea artistică. Apoi a dispărut din nou; admiratorii lui Velázquez au fost însă plăcut surprinși atunci cînd, în anul 1883, Sir John Savile Lumleys a donat tabloul Galeriei naționale.

Este o scenă religioasă care se abate cu totul de cele îndeobște ieșite din mîna lui, aproape medievală prin împletirea între realitatea cotidiană, miraculos și istoria sfîntă; o scenă din calvar (*paso*) care, după cît se știe, nu a fost niciodată reprezentată în acest fel; o lucrare în sfîrșit, în care sufletul artistului se dă pe față mai mult ca oricînd. Și tocmai cu privire la această lucrare nu găsim nici o știre prin cronici și inventare. Este atît de neobișnuită încît privită pe o copie fotografică ea apare dubioasă; contemplarea pînzei însă risipește orice fel de suspiciune. Mai tîrziu am găsit chiar și un studiu pentru acest tablou.

Toate tablourile religioase mai timpurii ale artistului, precum și cele de mai tîrziu, se leagă prin subiect, concepție și construcție artistică de tradiție, uneori chiar de anumite arhetipuri. De invenție abia de poate fi vorba, doar modelul și

Scanned with OKEN Scanner

tehnica picturală sînt proprii lui. Nu este însă cazul acestui tablou.

El ne înfățișează un episod din săptămîna patimilor petrecut după flagelare, dar înainte de încununarea cu spini. Isus a rămas singur; oștenii tocmai au plecat, uitînd însă să-i deslege mîinile de stîlp. În jur, pe jos, se văd mărturiile chinurilor îndurate: șfichiuri de bici pline de sînge, nuiele și ramuri rupte de atîta întrebuințare. Acum stă căzut la pămînt, însă brațele prinse de stîlp sînt întinse aproape orizontal; chipul se întoarce spre stînga cu privirea îndreptată înainte, dînd o expresie cutremurătoare celor îndurate precum și suferinței pricinuite de poziția trupului, care abia mai palpită. Asemenea poziții contorsionate a folosit Ribera în *Martiriul sfîntului Sebastian*.

Episoade de acest fel, ce nu figurează în evangheliі, au fost imaginate ca să producă prin noutatea lor un efect mai puternic decît cele repetate adesea. Ca de pildă scena în care Isus, după biciuire, rușinat de trupu-i gol, se căznește să-și adune veșmintele risipite în jur și să le pună pe el. Astfel îl reprezintă Alonso Cano într-o plăsmuire de mărime naturală din academia San Fernando, în care supliciatul se întinde după mantie și o trage cu ambele brațe spre el. Potrivit lui Alonso de Villegas (*Flos Sanctorum*, Barcelona 1760) dușmanii lui Isus plănuiseră ca acesta să moară de pe urma biciuirii, ordonată cu bună știință de guvernator; de fapt îl și consideraseră mort atunci cînd căzuse în leșin după cinci mii de lovituri de bici. A fost însă dezlegat de oameni miloși și după ce a căzut din nou, revenindu-și apoi în fire, s-a ridicat și a început să-și caute hainele. Ayala, în lucrarea sa *Pictor Christianus eruditus* (Madrid 1731), menționează scena de mai multe ori. Era încă și mai amarnic înfățișată: Isus, prea istovit ca să se poată ridica, se tîrăște către mantie ca s-o apuce.

Includerea în tablou a acelor oameni miloși servea sensului poetico-artistic și atenua impresia provocată de cumplita scenă. Uneori, lîngă Mîn-

Scanned with OKEN Scanner

tuitor se află Petre, căindu-se în genunchi; ca de exemplu în tabloul mai vechi din muzeul de la Cordoba, în care perechea de ctitori îngenuncheată alături de stîlp, ori ca în panoul lui Morales din San Isidro de la Madrid. Alteori îngerii sînt aceia care se apropie de el. Cel părăsit nu se mai bucură decît de simpatia acestor ființe din lumea nevăzută, mesagere ale milei: eternul strigăt de îndurare al creștinismului, transpus de astă dată în limbaj artistic. În tabloul de la Richmond, atribuit lui Murillo, doi asemenea îngeri se află lîngă Mîntuitor; unul își sprijină mîna de brațul celuilalt iar acesta, cu palmele împreunate și ochii înroșiți de plîns, asistă pierdut la incredibila scenă: Isus, căzut la pămînt, se tîrăște adunîndu-și ultimele puteri.

Pacheco s-a ocupat și el de scena în care Mîntuitorul încearcă să-și adune veșmintele; o scrisoare către Fernando de Cordoba, din 13 octombrie 1609, ne dezvăluie amănunțit concepția lui cît și liniile ei directoare. Pentru a crea o impresie cît mai puternică, Isus urmează să întoarcă fața către privitor; mai trebuie redate pudoarea, precum și urmele lăsate de torturi pe un trup firav, dar demn; curelele însîngerate să fie lăsate în umbră ca și spinarea de altfel; stîlpul să fie înalt și cît mai multe unelte de tortură risipite în jur ș.a. Descrierea aceasta i-a inspirat lui Luis del Alcazar o poezie în limba latină.

Două tablouri de proveniență diferită sînt mai apropiate de concepția lui Velázquez, unul spaniol, iar celălalt italian. În biserica ordinului *Merced descalza* din Sanlúcar de Barrameda, într-o capelă întunecoasă ,se află în dreapta, după intrare, deasupra altarului, un tablou de mari dimensiuni, însă prea înegrit de vreme pentru ca pictorul să poată fi recunoscut (Roelas?). Și în acest tablou apare un înger care-i arată unui băiețel pe Mîntuitorul căzut, străduindu-se să apuce mantaua. Copilul își strînge mîinile la piept.

Celălalt motiv, cel al trupului maltratat și prins de stîlp, apare în tabloul lui Bernardino

Luini din San Maurizio (*Monasterio maggiore*) la Milano. Doi oșteni sînt pe punctul de a-l dezlega, doar brațul stîng mai rămîne prins de coardă. Însă aici, Mîntuitorul a căzut în leșin; picioarele se îndoiesc încrucișat; capul se apleacă spre umăr, iar brațul stîng atîrnă inert. În timp ce spaniolul a ales un ultim moment de concentrare a voinței, lombardul a redat în linii colțuroase, deloc estetice, clipa de totală sfîrșeală a trupului mult prea delicat. În partea stîngă se află sfînta Ecaterina, care ne înfățișează pe ctitor; expresia acestuia este destul de convențională. În cealaltă parte sfîntul Ștefan își întoarce fața către obștea cucernică.

În tabloul lui Velázquez, ca și în cel de la Sanlúcar, făptura cucernică este un băiețel blond, îmbrăcat cu cămașă albă, prinsă cu cordon, pe care un înger — îngerul lui păzitor — îl înfățișează Mîntuitorului, acum părăsit de toată lumea. Îngerul stă în spatele copilului care a îngenuncheat și a împreunat mîinile la îndemnul său, aidoma scenelor de pe aripa tripticurilor medievale, unde sfîntul tutelar prezintă Madonei pe ctitori. Mîntuitorul își îndreaptă privirea către copil. Acesta este de-a dreptul uluit de jalnica arătare; înclinația căpșorului subliniază expresia din privire. Copilul nu este în stare să priceapă ceea ce vede, cu atît mai mult îi lipsesc cuvintele cu care să-și exprime sentimentele; doar inima este aceea care le dă glas. Dacă privim atent tabloul observăm o dungă albă fină, asemenea unei raze, ce pornește din dreptul inimii copilașului și ajunge pînă la urechea lui Isus; într-acolo se îndreaptă nerostitele vorbe ale inimii.

Totul se petrece atît de firesc de parcă ar fi o simplă întîmplare. Dacă am avea dinaintea noastră doar pe copil cu însoțitorul lui (fără aripi) am putea spune că avem de-a face cu un copil adus de o rudă lîngă patul de moarte al tatălui.

De fapt îngerul nu este decît un portret. Fruntea scurtă și dreaptă, nasul fin, pieptănătura învoaltă după moda timpului, cu părul buclat adus peste urechi, nu mai lasă nici urmă de îndoială. Privirea plecată, buzele ușor strînse de emoție,

Scanned with OKEN Scanner

întreaga neliniște apăsătoare a momentului, nu reprezintă altceva decît reflexe ale forului interior. Privirea respectivă este prinsă magistral. Norma ar fi fost ca ea să urmeze direcția indicată de mînă. Cu toate acestea el se teme să privească într-acolo, pentru ca jalea să nu-i frîngă inima.

În colecția de desene de la *Instituto Asturiano* din Gijon, donație a lui Cean Bermudez făcută orașului său natal, se află un desen în cărbune, schițat sumar cu trăsături groase: studiul după model al acestui înger. Poziția, mișcarea, costumul se potrivesc întocmai, doar chipul este altul, iar mîna ridică veșmîntul pînă aproape de genunchi. Modelul este lipsit de expresie, partea din spate a capului, colțuroasă, părul tuns scurt și mîinile abia conturate. Deoarece tabloul nu a fost cunoscut în Spania și nici desenul nu oferă suficiente elemente necesare unei atribuiri, aceasta urmează a fi făcută în baza unor tradiții mai vechi. Poate că veșmîntul este copiat după acela al vreunui personaj dintr-un mister medieval. Banderola încrucișată ar putea reprezenta patrafirul diaconului preluat cu *alba* și *cingulum* din tipicul vestimentației îngerilor.

Poate fi și un tablou votiv, dania vreunor părinți care, pentru a aduce prinosul lor patimilor Mîntuitorului, au cerut înfățișarea în pictură a-micuțului lor fiu.

Figura lui Hristos este cît se poate de neobișnuită. Ărareori a fost creat, chiar în cadrul școlilor care-i imitau pe antici, un Isus atît de viguros la trup. El amintește de zeița Minerva; cu diferența că aparența atletică este sporită și de chip, care abătîndu-se de la cel obișnuit, este în cazul nostru lat și turtit. Fruntea îngustă și teșită, cu proeminențe puternice deasupra sprîncenelor (ea apare și mai îngustă din pricina părului negru și buclat ce trece peste tîmple), amintește de un Hercule grec; ei i se mai adaugă și o falcă puternică, precum și linia ondulată a nasului și a gurii. Arată ca un fel de Samson, cu forța pe măsura rezistenței la asemenea chinuri, doborît doar de

Scanned with OKEN Scanner

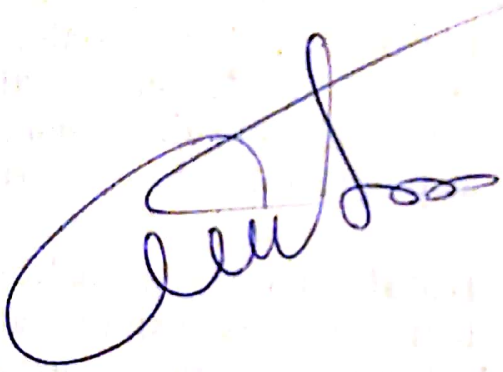
o supraputere. Poate că pictorul a făcut studii la Roma după o statuie din școala lui Lysipp sau a folosit forme de acest fel tocmai fiindcă o situație insuportabilă, în care puterea de îndurare ieșită din comun este exploatată pînă la limita ei extremă, impresionează mai puțin dureros.

Probabil că tabloul a fost pictat într-o perioadă mijlocie; unele indicii conduc la începutul celor două decenii, altele la sfîrșitul lor. Modelarea nudului se apropie de cea a lui Vulcan, în timp ce mîinile sînt modelate în genul perioadei ultime, adică doar schițate; de exemplu degetele copilului, schițate în tonuri diferite, neîmbinate și pierdute spre vîrfuri; piciorul drept, care se află în umbră, este doar sugerat. Demnă de remarcat este tratarea îngrijită a pieptănăturii celor trei figuri.

Dacă subiecul este tratat aparte, în schimb coloristica și tratarea formelor este rareori atît de caracteristică lui Velázquez. Cine cunoaște pictura veche doar de la Galeria Națională, ar avea impresia că are de-a face aici cu o producție unică a unei școli mari, cu totul deosebită de celelalte. Nu există vreun alt tablou care, cu toate că nu este lipsit de culoare (brun-oranjul și carminul mat din veșmîntul îngerului îi sînt specifice), să fie pictat într-un ton cenușiu atît de accentuat, aproape negru-cenușiu. De parcă natura, adînc mîhnită de grozăvia ce s-a petrecut, a cernut o ploaie fină de cenușă peste întreg locul, aidoma unei erupții vulcanice. Cît de blond și cald, de factură titanică, ni se înfățișează alături nudul din *Pieta* a lui Ribera; cît de înfloritor Murillo! Ambele ne apar însă convenționale într-o astfel de vecinătate. În zadar te uiți în jur să mai întîlnești un braț ca cel cu mîneca sumesă a îngerului, pictat cu asemenea dulceață în tonul transparent al pielii juvenile. Cenușiul picturii nu devine opac nici măcar în umbrele mult mai accentuate decît cele obișnuite lui Velázquez. Culoarea feței lui Hristos este vînătă, asemenea celei a înecaților, iar cea a pleoapelor cenușiu-albăstruie. Formele nudului sînt pictate cu o

Scanned with OKEN Scanner

pensulă lată și îmbibată cu pastă în trăsături lungi, simple și curgătoare, peste un fond pe cît se pare brun-roșcat (de altfel nicăieri vizibil) și umbrele așternute peste tonul luminos al pielii. Acelea par să se destrame în fața ochiului, de departe însă, ești surprins de precizia și realismul lor. Ajungi la impresia că nu a reprodus doar natura, ci că a înțeles-o, — că a transpus certitudinea revelației în incertitudinea vizibilului, că a trecut de la realitate la aparență.



Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Justi și „Fortuna“ lui Velázquez V
Introducere 1

Cartea întîia

Sevilla 27
Poeți 35
Evul Mediu 42
Romaniștii 45
Juan de Las Roelas 57
Francisco de Herrera (1576—1656) 62
Francisco Pacheco (1571—1654) 69
„Arta picturii“ 76
Opera portretistică 80
Pictura venețiană 82
El Greco 84
Școala de la Toledo 90

Cartea a doua

TINEREȚEA (1599—1629) 95

Familia 95
Numele Diego Velázquez și obîrșia sa . . 98
Anii de ucenicie 103
Reprezentări populare 118
Sacagiul din Sevilla 122
Bătrîna bucătăreasă 126
Tablouri religioase 130
Închinarea magilor 134
Camarazii : Zurbarán 139
Alonso Cano 143
Spre Madrid 145
În serviciul regelui 154
Orașul Madrid 157
Curtea și palatul din Madrid 168

Scanned with OKEN Scanner

Ornamentația picturală a Alcazarului . . 176
Filip al IV-lea 183
Elisabeta de Bourbon 201
Olivares 205
Pictori de Curte italieni 216
Dialogurile lui Carduchio — *Discursos* . . 222
Izgonirea maurilor 230
Rubens la Madrid (1628—1629) 236
Triumful lui Bachus *(Los Borrachos)* . . 248
Rubens și Velázquez 256

Cartea a treia

PRIMA CĂLĂTORIE LA ROMA (1629—1631) 264

Spre Italia 264
La Veneția 270
Roma în anul 1630 279
Impresii din Roma 283
Cele douăsprezece tablouri 294
Un autoportret 297
La Villa Medici 299
Făurăria lui Vulcan 304
Neapole. Regina Maria 313
Jusepe Ribera 319

Cartea a patra

ZILELE DE LA *BUEN RETIRO* (1631—1648) . 327

Optsprezece ani 327
Funcții și favoruri 329
Buen Retiro 334
Privelişti din parcuri 341
Teatru și pictură 345
Salonul regatelor 349
Predarea orașului Breda 357
Calderón și *Buen Retiro* 371
Vînătoarea spaniolă 374
Tablouri cu subiecte de vînătoare . . . 380
Tela Real 383
Vînătoarea de cerbi 391
Cei trei vînători din familia regală . . . 394
Tablourile pentru *Torre de la Parada* . . 402
Alonso Cano la Madrid (1637—1651) . . 406
Murillo la Madrid 410
Crucifixul de la San Placido 416
Hristos legat la stîlp 422

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : VICTOR H. ADRIAN
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Bun de tipar : 9.VI.1980 ; Apărut 1980
Coli de tipar 19,5 ; planșe 48

Intreprinderea Poligrafică FILARET
Str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11
București, Republica Socialistă România
C-da nr. 327

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

268

Biografii. Memorii. Eseuri.

diego velázquez și secolul său

In fond, Justi mai era un romantic intîrziat... Ca Jakob Burckhardt, trăia într-o lume proprie și căuta să evite tot ceea ce ar fi putut să-l atingă din evoluția contemporană. Cu toate acestea, tocmai Carl Justi a prezentat o mare importanță pentru arta creatoare a vremii sale, în primul rînd datorită faptului că s-a ocupat de Velázquez, acest mare precursor al impresionismului.

UDO KULTERMANN

vol, I și II lei 42

Scanned with OKEN Scanner